

www.kotobarabia.com
نظريات المسرح
د. وجدي زيد
www.kotobarabia.com

نظريات المسرح

عرض نقدي وتاريخي

من الإغريق إلى الوقت الحاضر

تأليف

مارفن كارلسون

ترجمة وتقديم

د. وجدي زيد

الجزء الأول

١٩٩٧

الفهرس

الفصل الثامن

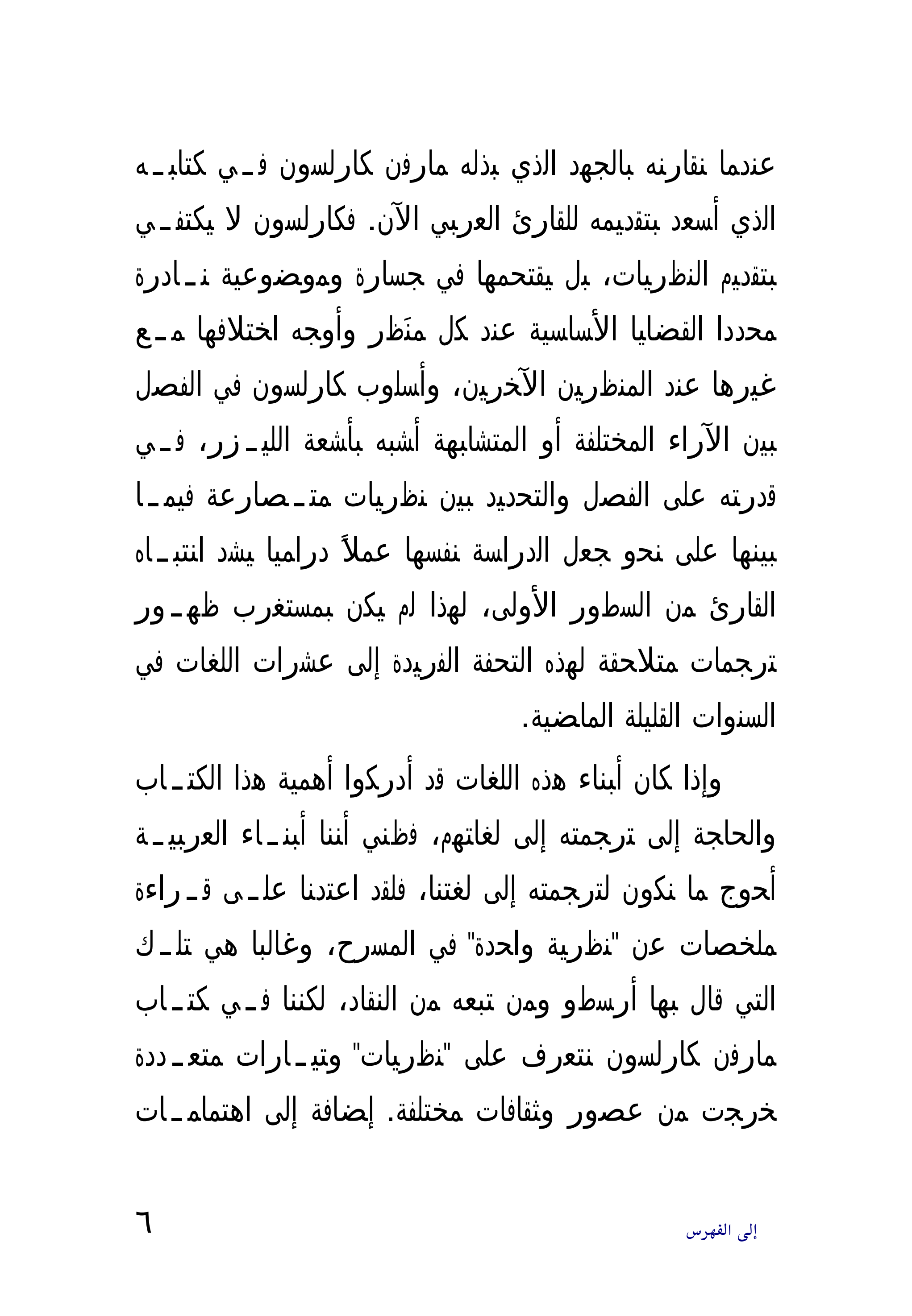
الفصل التاسع

الفصل العاشر



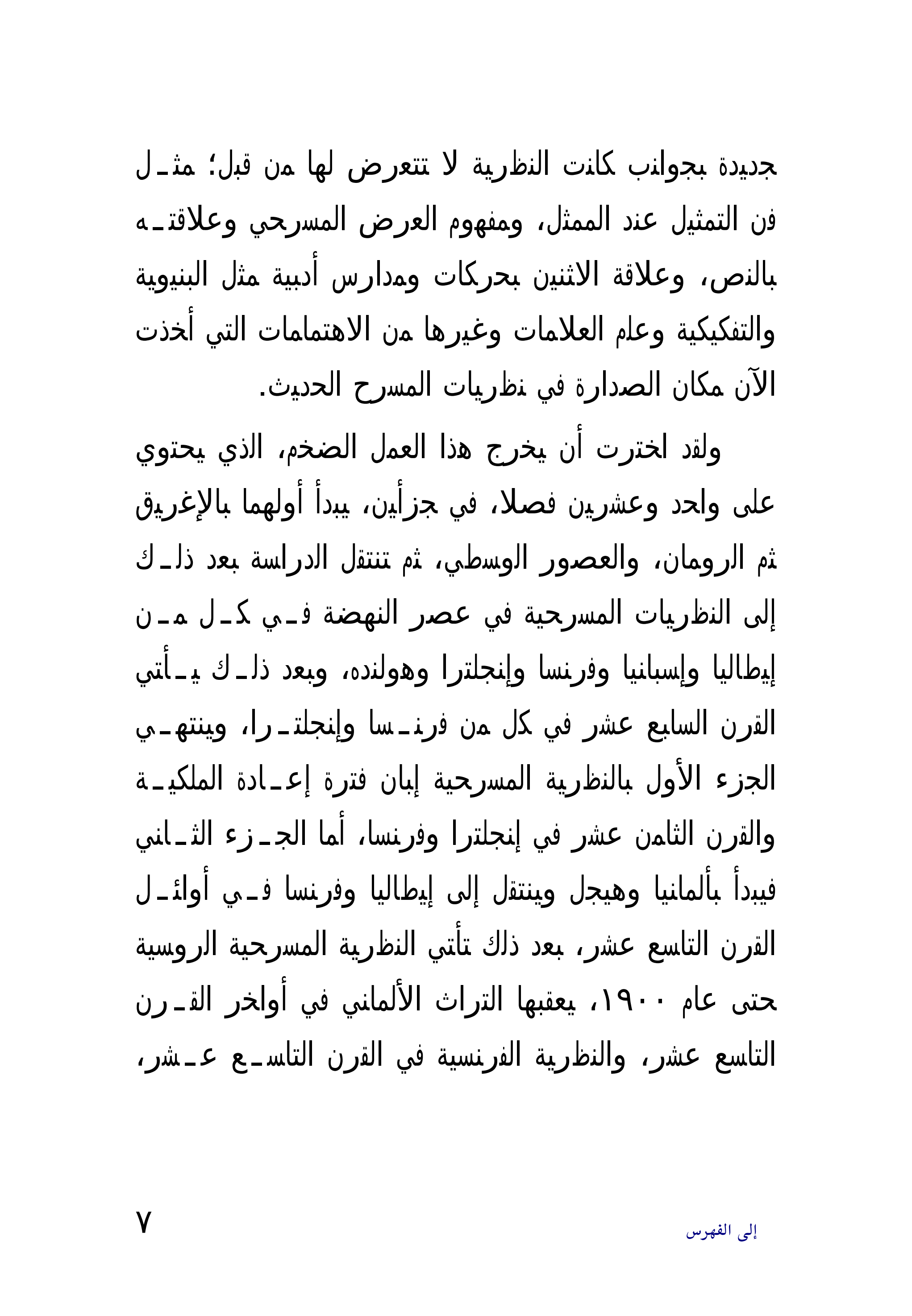
تصدير

كان هناك أكثر من دافع لتقديم هـذه الترجمـة لكتـاب مارفن كارلسون ألفريد "نظريات المسرح: عـرض نقـدي وتاريخي من الإغريق إلى الوقت الحاضر Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey from the Greeks to the Present وليس من قبيل المبالغة القول بأنـه ليس هناك مثيل لهذا المؤلَف في اللغة الإنجليزية ذاتها، فهـو يختلف عن كل الدراسات التي صدرت عن نظرية المسرح، سواء في الولايات المتحدة الأمريكية أو إنجلترا. ويكمن وجه الاختلاف في محاولة العلامـة مـارفن كارلـسون تحديـد المقولات العامة التي شكلت المفاهيم الرئيسية المكونة لنظرية نقدية خاصة بفن المسرح من الإغريق إلى الوقت الحاضـر، والمحاولة صعبة، بل مخيفة، ولم يحاولها – حسب علمي – أحد قبل كارلسون، صحيح إن هناك بـاحثين كبـار أمثـال بيرنارد دو كور وباريت كلارك وآخرين قد قدموا الكثير من مقولات منَظري المسرح عبر العصور المختلفة، لكنهم اكتفوا بتقديمها كما هي، مسبوقة بتعريف بسيط لكل منَظر والاتجاه العام الذي قد ينتمي إليه. وهذا الجهد عظيم لكنه يبدو بسيطًا



عندما نقارنه بالجهد الذي بذله مارفن كارلسون فـي كتابـه الذي أسعد بتقديمه للقارئ العربي الآن. فكارلسون لا يكتفـي بتقديم النظريات، بل يقتحمها في جسارة وموضوعية نـادرة محددا القضايا الأساسية عند كل منَظر وأوجه اختلافها مـع غيرها عند المنظرين الآخرين، وأسلوب كارلسون في الفصل بين الآراء المختلفة أو المتشابهة أشبه بأشعة الليـزر، فـي قدرته على الفصل والتحديد بين نظريات متـصارعة فيمـا بينها على نحو جعل الدراسة نفسها عملاً دراميا يشد انتبـاه القارئ من السطور الأولى، لهذا لم يكن بمستغرب ظهـور ترجمات متلاحقة لهذه التحفة الفريدة إلى عشرات اللغات في السنوات القليلة الماضية.

وإذا كان أبناء هذه اللغات قد أدركوا أهمية هذا الكتـاب والحاجة إلى ترجمته إلى لغاتهم، فظني أننا أبنـاء العربيـة أحوج ما نكون لترجمته إلى لغتنا، فلقد اعتدنا علـى قـراءة ملخصات عن "نظرية واحدة" في المسرح، وغالبا هي تلـك التي قال بها أرسطو ومن تبعه من النقاد، لكننا فـي كتـاب مارفن كارلسون نتعرف على "نظريات" وتيـارات متعـددة خرجت من عصور وثقافات مختلفة. إضافة إلى اهتمامـات



جديدة بجوانب كانت النظرية لا تتعرض لها من قبل؛ مثـل فن التمثيل عند الممثل، ومفهوم العرض المسرحي وعلاقتـه بالنص، وعلاقة الاثنين بحركات ومدارس أدبية مثل البنيوية والتفكيكية وعلم العلامات وغيرها من الاهتمامات التي أخذت الآن مكان الصدارة في نظريات المسرح الحديث.

ولقد اخترت أن يخرج هذا العمل الضخم، الذي يحتوي على واحد وعشرين فصلا، في جزأين، يبدأ أولهما بالإغريق ثم الرومان، والعصور الوسطي، ثم تنتقل الدراسة بعد ذلـك إلى النظريات المسرحية في عصر النهضة فـي كـل مـن إيطاليا وإسبانيا وفرنسا وإنجلترا وهولنده، وبعد ذلـك يـأتي القرن السابع عشر في كل من فرنـسا وإنجلتـرا، وينتهـي الجزء الأول بالنظرية المسرحية إبان فترة إعـادة الملكيـة والقرن الثامن عشر في إنجلترا وفرنسا، أما الجـزء الثـاني فيبدأ بألمانيا وهيجل وينتقل إلى إيطاليا وفرنسا فـي أوائـل القرن التاسع عشر، بعد ذلك تأتي النظرية المسرحية الروسية حتى عام ١٩٠٠، يعقبها التراث الألماني في أواخر القـرن التاسع عشر، والنظرية الفرنسية في القرن التاسـع عـشر،

وينتهي الجزء الثاني بالقرن العشرين ونظرياته المتنوعة في العالم الغربي وبالتحديد في أميركا وإنجلترا وفرنسا وألمانيا.

ولا يسعني إلا أن أتقدم بوافر الشكر والعرفان إلى كـل أساتذتي بقسم اللغة الإنجليزيـة – كليـة الآداب – جامعـة القاهرة الذين علمونا الكثير الجميل في صدق وصبر، ولـم ينتظروا المقابل أيا كانت صوره، فكانوا مثل الفرسـان فـي نبلهم والمجاهدين في صدقهم.

أتقدم بالشكر والعرفان أيضا إلـى زميلـي وصـديقي الدكتور محمد عبد العاطي الذي قام بجهد وفير في الإعـداد لنشر هذه الترجمة، أيضا أشكر الدكتور خطري عرابي بقسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة القاهرة، وأصدقاء آخـرين أوفياء لم يدخروا وسعا في سبيل خروج هذا العمل للنور.

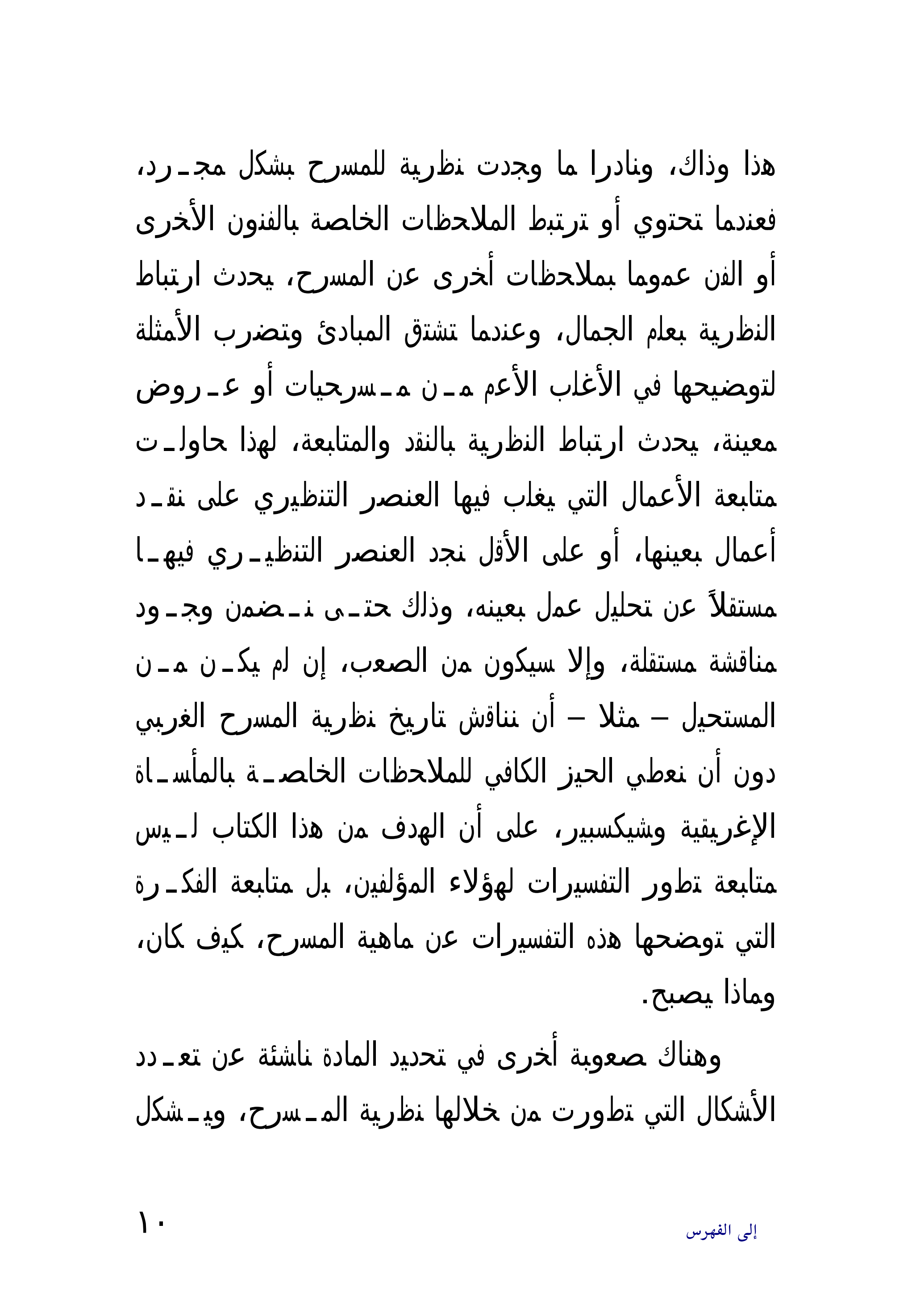
وجدي زيد

القاهرة في ٢١ أبريل ١٩٩٧

مقدمة المؤلف

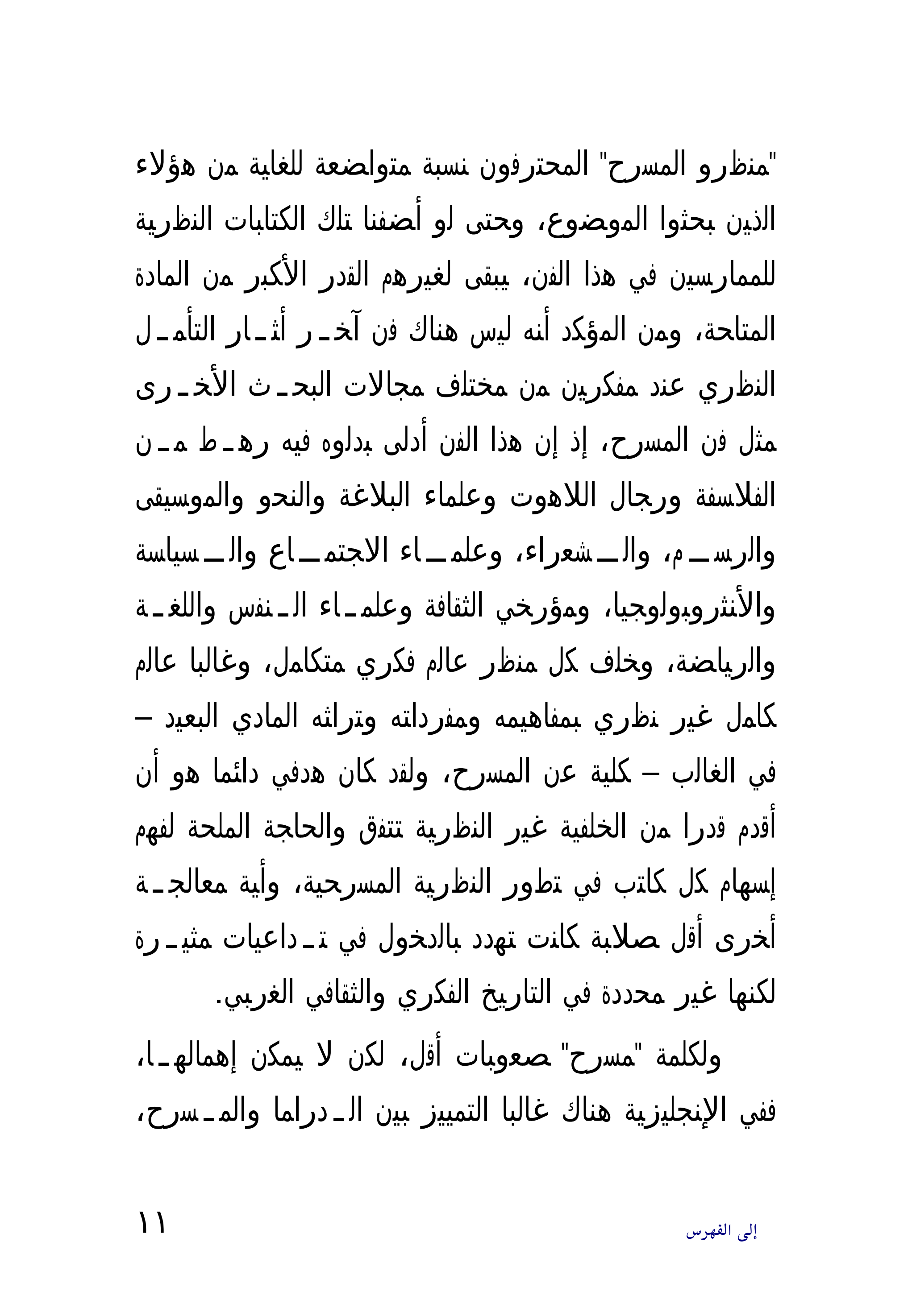
رغم أن المسرح كان موضوعا للبحث النظـري منـذ الإغريق حتى وقتنا هذا، إلا أنه ليس هناك – ربما اليوم أكثر من أي وقت مضى – اتفاق عام عما يشكل أو ما يجـب أن يشكل جسدا لنظرية نقدية خاصة بهذا الفـن، وهنـاك عـدة صعوبات تعترض هذا البحث، لعل أهمها يكمن في وضـع حدود بعينها ومحاولة الحفـاظ عليهـا، لتـسمح بالمرونـة والاتساق في آن واحد في المادة المقدمة، ولتمـنح القـارئ فكرة عامة عما يمكن أن يحتويه أو يستبعده عرض تاريخي لنظرية مسرحية غربية، وذلك بسبب التطبيقات التي لا تخلو من غموض سواء لمصطلح "نظرية" Theory أو مـصطلح "مسرح" Theatre .

ويعني مصطلح "نظرية" بالنسبة لي: تلـك المقـولات العامة ذات المبادئ الخاصة بمنـاهج وأهـداف ووظـائف وسمات هذا النوع الخاص من الفن، وهي بهذا تنفصل عـن علم الجمال الذي يتعامل مع الفن بشكل عام من ناحية، وعن نقد أو متابعة أعمال أو عروض بعينها من ناحيـة أخـرى، ومن الواضح أن هناك قدرا من الالتباس لا يمكن تجنبه بين



هذا وذاك، ونادرا ما وجدت نظرية للمسرح بشكل مجـرد، فعندما تحتوي أو ترتبط الملاحظات الخاصة بالفنون الأخرى أو الفن عموما بملاحظات أخرى عن المسرح، يحدث ارتباط النظرية بعلم الجمال، وعندما تشتق المبادئ وتضرب الأمثلة لتوضيحها في الأغلب الأعم مـن مـسرحيات أو عـروض معينة، يحدث ارتباط النظرية بالنقد والمتابعة، لهذا حاولـت متابعة الأعمال التي يغلب فيها العنصر التنظيري على نقـد أعمال بعينها، أو على الأقل نجد العنصر التنظيـري فيهـا مستقلاً عن تحليل عمل بعينه، وذلك حتـى نـضمن وجـود مناقشة مستقلة، وإلا سيكون من الصعب، إن لم يكـن مـن المستحيل – مثلا – أن نناقش تاريخ نظرية المسرح الغربي دون أن نعطي الحيز الكافي للملاحظات الخاصـة بالمأسـاة الإغريقية وشيكسبير، على أن الهدف من هذا الكتاب لـيس متابعة تطور التفسيرات لهؤلاء المؤلفين، بل متابعة الفكـرة التي توضحها هذه التفسيرات عن ماهية المسرح، كيف كان، وماذا يصبح.

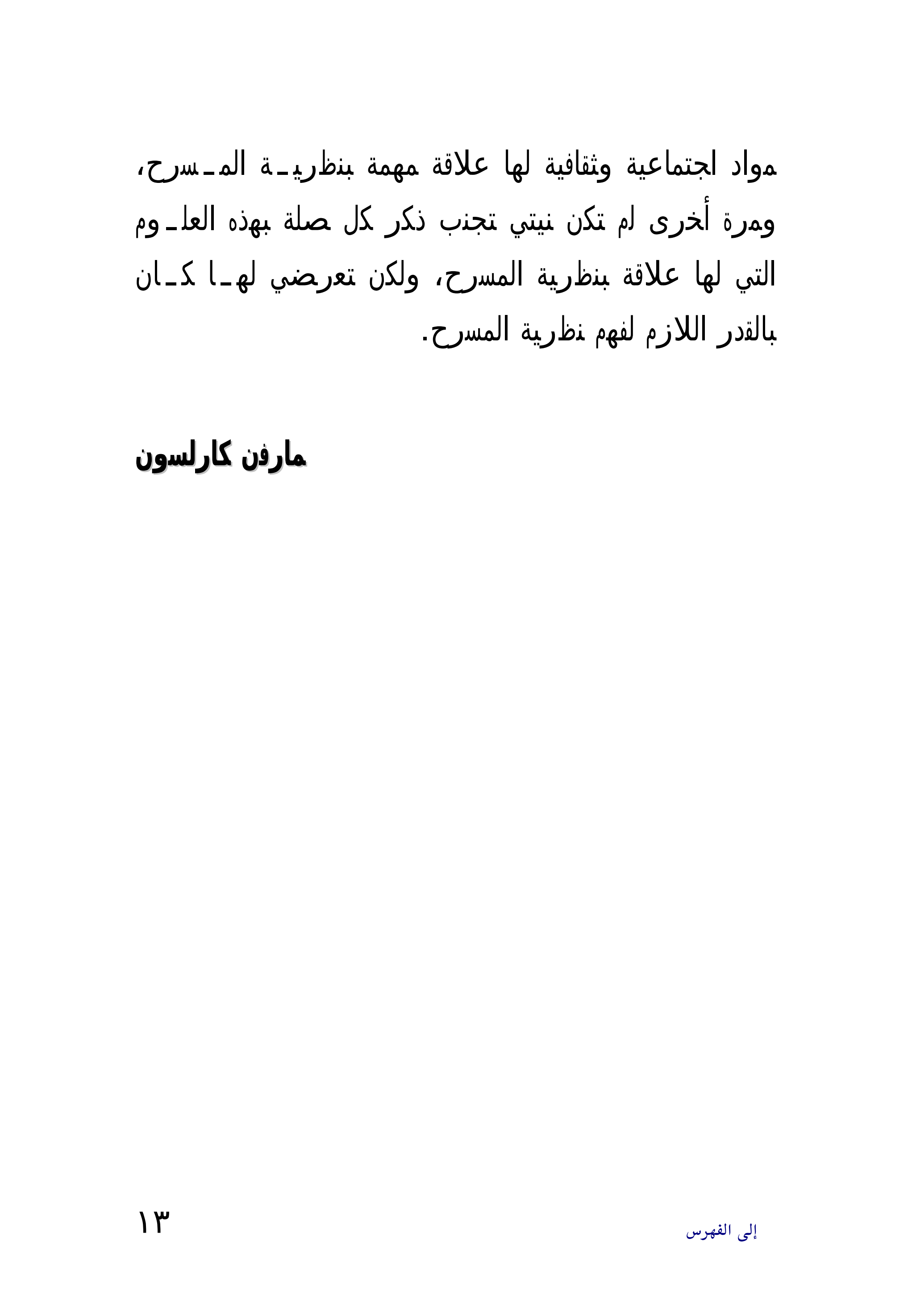
وهناك صعوبة أخرى في تحديد المادة ناشئة عن تعـدد الأشكال التي تطورت من خلالها نظرية المـسرح، ويـشكل



"منظرو المسرح" المحترفون نسبة متواضعة للغاية من هؤلاء الذين بحثوا الموضوع، وحتى لو أضفنا تلك الكتابات النظرية للممارسين في هذا الفن، يبقى لغيرهم القدر الأكبر من المادة المتاحة، ومن المؤكد أنه ليس هناك فن آخر أثار التأمل النظري عند مفكرين من مختلف مجالات البحث الأخرى مثل فن المسرح، إذ إن هذا الفن أدلى بدلوه فيه رهط من الفلاسفة ورجال اللاهوت وعلماء البلاغة والنحو والموسيقى والرسم، والشعراء، وعلماء الاجتماع والسياسة والأنثروبولوجيا، ومؤرخي الثقافة وعلماء النفس واللغة والرياضة، وخلف كل منظر عالم فكري متكامل، وغالبا عالم كامل غير نظري بمفاهيمه ومفرداته وتراثه المادي البعيد – في الغالب – كلية عن المسرح، ولقد كان هدفي دائما هو أن أقدم قدرا من الخلفية غير النظرية تتفق والحاجة الملحة لفهم إسهام كل كاتب في تطور النظرية المسرحية، وأية معالجة أخرى أقل صلابة كانت تهدد بالدخول في تداعيات مثيرة لكنها غير محددة في التاريخ الفكري والثقافي الغربي.

ولكلمة "مسرح" صعوبات أقل، لكن لا يمكن إهمالها، ففي الإنجليزية هناك غالبا التمييز بين الدراما والمسرح،

فالدراما تعني النص المكتوب، أما المسرح فيعنـي عمليـة العرض، وليس هناك مصطلح يغطي الاثنين معا، كما تفعـل هذه الدراسة، ولقد اخترت كلمة مسرح Theatre لأنها مـن ناحية تتشابه لفظيا مع كلمـة نظريـة Theory فـي اللغـة الإنجليزية، ومن ناحية أخرى لأن استخدام كلمة دراما يوحي بأننا نتبع الإطار النموذجي من مختارات اللغـة الإنجليزيـة الرئيسية ذات المقولات العامة في الفن، وكلاهما يعطي أقـل الاهتمام للإنتاج أو لنظرية العرض، هذا وقد تعرضت كلمـة مسرح في السنوات الأخيرة لمشاكل من نوع آخر، بـصفتها كلمة مـضادة لكلمـة عـرض Performance أو "فرجـة" Spectacle ، وهذا تطور سنتناوله فيما بعد، وحاولـت عنـد دراستي لنظرية العرض أن أقف بملاحظاتي عند حدود تلك المناطق التي تختلط فيها النظرية مـع التعليقـات الخاصـة بالمسرح، ومتابعات العروض بالتفصيل – حتى في المجالات ذات الصلة القريبة مثل الرقص والأوبرا، ومسرح الحادثات Happenings والسيرك والطقوس والاحتفالات، وغير ذلـك من عناصر العرض الأخرى في الحياة التي كانت ستزيد من حجم الكتاب كثيرا، مثل محاولة أن يشتمل هذا الكتاب علـى



مواد اجتماعية وثقافية لها علاقة مهمة بنظريـة المـسرح، ومرة أخرى لم تكن نيتي تجنب ذكر كل صلة بهذه العلـوم التي لها علاقة بنظرية المسرح، ولكن تعرضي لهـا كـان بالقدر اللازم لفهم نظرية المسرح.

مارفن كارلسون

الفصل الأول

أرسطو والإغريق

إلى الفهرس

أرسطو والإغريق

إن أهمية كتاب أرسطو "فـن الـشعر Poetics" سـواء بالنسبة للنظرية المسرحية أو النظرية الأدبية لا تـضارعها أهمية أي كتاب آخر، فكتاب فن الشعر ليس فقط أول عمـل مهم في التراث، ولكن مفاهيمه الرئيسية وخطوط محاوراتـه ظلت دائما مؤثرة في تطور النظرية عبـر كـل العـصور، فالنظرية المسرحية الغربية تبدأ بالضرورة بأرسـطو، حقـا كانت هناك كتابات قليلة تطرقت على الأقل للموضوع، فإلى جانب التعليقات المتناثرة عنـد سـقراط (٣٣٨ – ٤٣٧م) ، وردت التعليقات المهمة في الـدراما قبـل أرسـطو عنـد أريـسطوفانيس (٣٨٥ – ٤٤٨ ق.م) وأفلاطـون (٣٤٧ – ٤٢٧ ق.م).

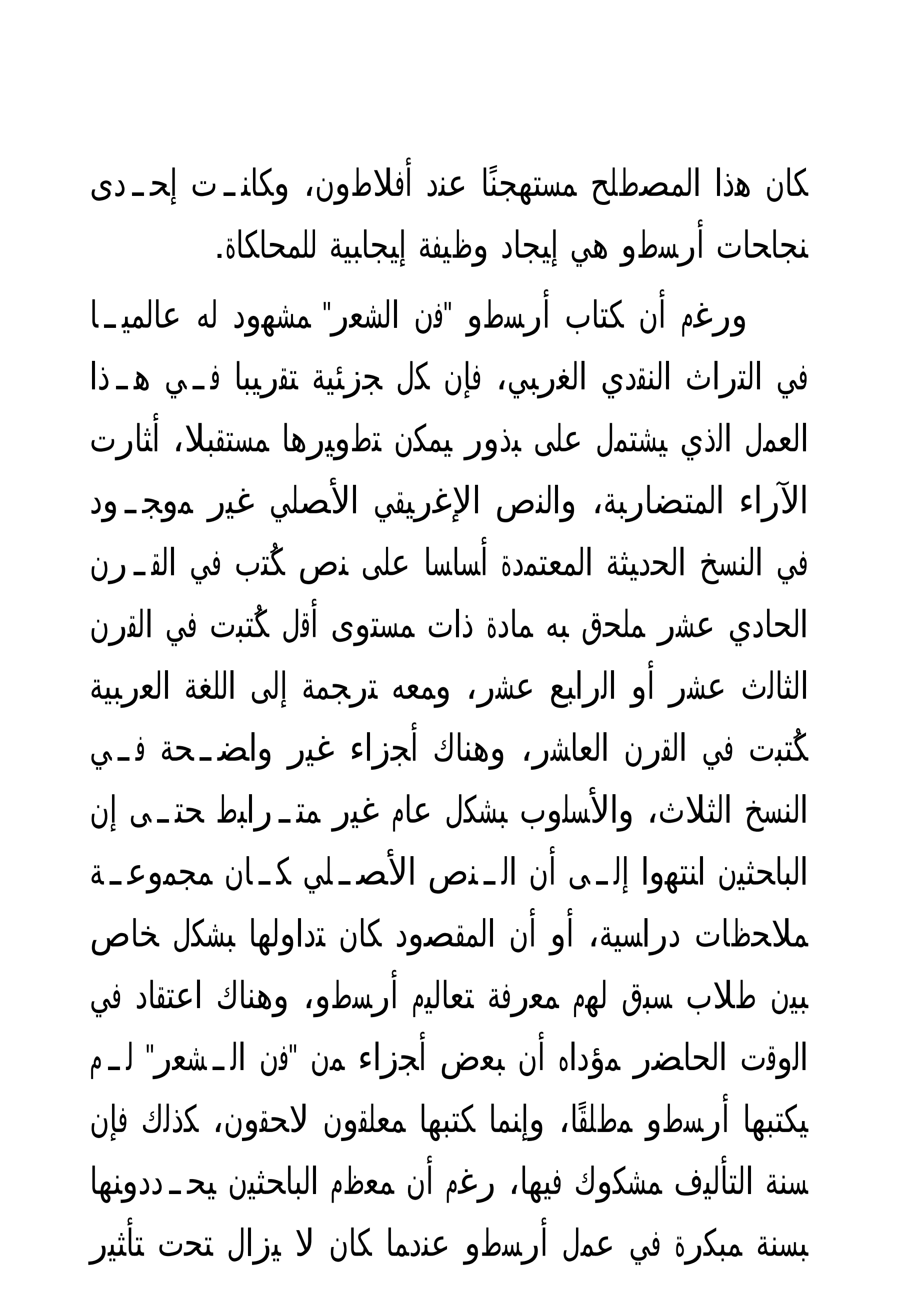
لقد شجعت ندرة الملاحظات النقدية الإغريقية بالتأكيـد كتاب تاريخ النقد على أن ينظروا باهتمـام إلـى تعليقـات أريسطوفانيس الساخرة، وخاصة مسرحية الـضفادع Frogs (٤٠٥ ق.م) أكثر من اهتمامهم بالأدب الساخر في الفترات اللاحقة، ورغم أن الضفادع مصدر مشكوك فيه إلى حد مـا

لمثل هذه المعلومة، فإن اهتمام المسرحية بمحاولة الحكم على أسـلوب كـل مـن أسـخيلوس Aeschyles ويوروبيـديس Euripides في المأساة يؤكد أن هنـاك علاقـة للمـسرحية مباشرة بالنظرية، وهجوم أريسطوفانيس على يوروبيديس في أركانيانز Archanians والسلام Peace فيه مبالغة وتجن، مثله مثل التهكمات الشهيرة على سقراط في السحب The Clouds ، وتهدف المحاورة بين أسخيلوس ويروبيديس في الـضفادع إلى أن تقدم حكما متوازنًـا، فيتخـذ أسـخيلوس الموقـف الإغريقي التقليدي، وهو أن الشاعر معلم أخلاقي ولا بـد أن عمله يفي بغرض أخلاقي، أما يوروبيديس فيتخذ موقفًا أكثر حداثة، وهو أن وظيفة الفن هي الكشف عن الحقيقة بعيدا عن كل القضايا الأخلاقية الدينية.

ومما لا شك فيه أن أرسطوفانيس يقـف إلـى جانـب أسخيلوس، لكن يوروبيديس استطاع أن يقدم مثلاً عمليا قويا، فالنظرية الأدبية، وكما يقول و.ك. ويمـسات W.K.Wimsat تهتم في الأصل بإشكالية مزدوجة: كيف يرتبط الفن بالعالم، وكيف يرتبط بالقيمة، وتقدم الضفادع أول معالجة في الـشق

الثاني من الإشكالية، مقيمة بذلك مواقف غالبا مـا اعتنقهـا البعض في قرون لاحقة.

ويمكن رؤية هجوم أفلاطون الشهير على الفن في مؤلفه الجمهورية The Republic ، وأول انتقادات أفلاطون والتـي تماثل إلى حد كبير انتقاد أريسطوفانيس ليوروبيديس، وهـي أن ما يقوله الشعراء عن البشر والآلهة ليس سوى أكاذيـب مفسدة (الكتابان الثاني والثالث) أما الكتـاب العاشـر فيقـدم اتهامات أكثر عمومية، فيتهم أفلاطون الفن بأنه يغذي ويروي العواطف بدلا من أن يحد منها، ويـشرح العيـب الخـاص بالشعر الذي تقول به فلسفته، فالأشياء التي تدركها حواسـنا ليست إلا مجرد نسخ من صور أصيلة تشكل منها الحقيقـة، والفنان بدوره ينسخ هذه النسخ التي خلقتها الطبيعة أو أيادي الصناع المهرة، وهو بذلك يبتعد بعمله خطوة أخرى بعيـدا عن الحقيقة، وعلى الفنانين الحقيقيين، وكما يقول أفلاطـون، أن يهتموا بالحقيقي لا بالزائف، وأن يلفظوا كليـة محاكـاة الخلق، وهذا أول تطور كامل لفكرة رئيسية أخرى في النقد، وهي علاقة الفن بالحياة، واستخدام أفلاطون لهـا هـو أول استخدام باق لكلمة محاكاة الجوهرية التي تصفها، وبـالطبع



كان هذا المصطلح مستهجنًا عند أفلاطون، وكانت إحدى نجاحات أرسطو هي إيجاد وظيفة إيجابية للمحاكاة.

ورغم أن كتاب أرسطو "فن الشعر" مشهود له عالميا في التراث النقدي الغربي، فإن كل جزئية تقريبا في هذا العمل الذي يشتمل على بذور يمكن تطويرها مستقبلا، أثارت الآراء المتضاربة، والنص الإغريقي الأصلي غير موجود في النسخ الحديثة المعتمدة أساسا على نص كُتب في القرن الحادي عشر ملحق به مادة ذات مستوى أقل كُتبت في القرن الثالث عشر أو الرابع عشر، ومعه ترجمة إلى اللغة العربية كُتبت في القرن العاشر، وهناك أجزاء غير واضحة في النسخ الثلاث، والأسلوب بشكل عام غير مترابط حتى إن الباحثين انتهوا إلى أن النص الأصلي كان مجموعة ملاحظات دراسية، أو أن المقصود كان تداولها بشكل خاص بين طلاب سبق لهم معرفة تعاليم أرسطو، وهناك اعتقاد في الوقت الحاضر مؤداه أن بعض أجزاء من "فن الشعر" لم يكتبها أرسطو مطلقًا، وإنما كتبها معلقون لاحقون، كذلك فإن سنة التأليف مشكوك فيها، رغم أن معظم الباحثين يحددونها بسنة مبكرة في عمل أرسطو عندما كان لا يزال تحت تأثير

أفلاطون، وبعضهم يحددها بسنة متـأخرة كثيـرا، بعـد أن تضاءلت أهميتها كدفاع عن الفن.

ومع كل هذه المشاكل، نستطيع الوصول إلـى الـنص الأصلي رغم أن الخط العام لمحاورته وبنيته غير واضـح، وأهم العقبات التي يواجهها دارس فن الشعر تكمن في تفسير العديد من المفاهيم الرئيسية، وليس هناك اختلاف حول أهمية هذه المفاهيم، لكن الاختلاف الرئيسي هو بـشأن تعريفـاتهم المحددة، وتبدأ المشاكل مع مفهوم المحاكـاة ذاتـه، وهـو موضوع الفصول الثلاثة الأولى، وواضح أن أرسطو يستخدم الكلمة بمعنى النسخ البسيط، وفي بداية الفصل الرابع يقـول إن الإنسان يتعلم أول دروسه من خـلال المحاكـاة، ومـن الواضح أيضا أن أرسطو يبتعد أكثر ليضيف شـيئًا جديـدا، فيقول، مثلا، في الفصل الخامس عشر إن رسامي الـصور المجيدين يعيدون تصوير الملامح الأساسية للإنسان ويجعلونه أكثر وسامة مما هو في الواقع، والإضافة هنا ليست زخرفًا، لكنها تحقق واكتمال، والمحاكَى – بفتح الكاف – هنـا هـو المثال الذي تحاول الوصول إليه التجربة التي لم تكتمل بعد، ويصف جيرالد إلس Gerald Else الانتقال من أفلاطون إلـى

أرسطو بأنه انتقال من النسخ إلى الخلق[1]، ورغم أن هذا لا يوحي بأن الخلق يأتي من عدم، وربما يمكننا فهم المصطلح على نحو أفضل إذا ما ربطناه بـآراء كـل مـن أفلاطـون وأرسطو عن الحقيقة.

أساس الحقيقة عند أفلاطون هو منطقة الأفكار المجردة التي انعكست على نحو أضعف في العالم المادي، وينـسخها الفن بدوره، أما أرسطو فيرى الحقيقة عملية ارتقائية يتـشكل فيها العالم المادي من أشكال مدركة جزئيا، متجهـة – مـن خلال عمليات طبيعية – ناحية اكتمالها المثالي، والفنان الذي يعطي شكلاً لمادة خام إنما يعمل بطريقـة مـشابهة لعمـل الطبيعة ذاتها في ملاحظة الأشكال المدركة جزئيا في الطبيعة ملتمسا اكتمالها، وهو بذلك لا يقدم الأشياء كما هي في الواقع ولكن "كما يجب أن تكون" ، وليس للفنان حرية كاملـة فـي الخلق على الإطلاق، ومن هنا يأتي تأكيـد أرسـطو علـى "الاحتمالية والضرورة" التي تساعد الفنان نفسه على التحرر من عنصري "الصدفة والذاتية" ، وكما يشير أرسـطو إلـى الاختلاف الشهير بين الشعر والتاريخ في الفـصل التاسـع فيقول: "ولهذا فإن الشعر أكثر فلسفة ودلالة من التاريخ؛ لأن

الشعر يهتم أكثر بالشامل العام بينما يهتم التـاريخ بالخـاص والجزئي." [٢]

أما الفصلان الرابع والخامس فيقدمان تاريخًـا مـوجزا لتطور الأنواع الأدبية مع التركيز على المأسـاة، ويلخـص الفصل السادس – ربما أكثر الفصول شهرة – المدة الـسابقة في التعريف الرئيسي للمأساة على أنها "محاكاة لفعل جـاد، تام، يحدث في وقت له طول ملائم، واللغة فيه زينـت بكـل أنواع البلاغة التي طبقت – كل على حدة – فـي الأجـزاء المختلفة من المسرحية، والشكل الذي يقدم به المأساة درامي وليس سرديا، ومن خلال أحداث تثير الشفقة والخوف يحقق التطهير من مثل هذه المشاعر". [٣] وإذا مـا نحينـا جانبـا مصطلح المحاكاة الذي ناقشناه مـن قبـل، فـإن التطهيـر Katharsis ، وكما ثبت، هو أصـعب المفـاهيم فـي هـذا التعريف، ويشرح أرسطو الكلمـات والعبـارات الأخـرى بوضوح معقول في الفصول التالية، لكن مصطلح التطهيـر يظهر ثانية لمرة واحدة في فن الشعر ثم كاصـطلاح فنـي يصف عودة أورويستيس Orestes إلى صوابه.

ويقول تفسير شائع لهذا الاصطلاح بأنه مصطلح طبـي إغريقي، وأن أرسطو ردا على أفلاطـون، يؤكـد علـى أن المأساة لا تشجع على الانفعالات، لكنها في الحقيقة تخلـص المتفرج منها، والمأساة بهذه الوظيفة تقوم بدور التطعيم ضد الداء، ومعالجة العلة عن طريق أخذ جرعات أصـغر مـن أشياء مشابهة، وفي حالتنا هذه تكون هذه الأشياء هي الرثاء والخوف Pity and Fear، وهناك جزء في الكتاب السابع يؤكد على هذا المعنى، شارحا كيف يمكن للنفوس ذات العواطـف الجامحة أن تتخفف وتبتهج بما للموسيقى مـن قـدرة علـى التطهير (وفي الجزء نفسه يعد أرسطو بـأن يقـدم معالجـة لمصطلح التطهير أكثر اكتمالا في كتاب فن الشعر، لكن هذا الوعد، لسوء الحظ، لم يتحقق في أية نسخة باقية)، ومن بين هؤلاء الذين أخذوا بهذا التفسير في عصر النهضة مينترنـو Minturno ، وميلتون Milton في القـرن الـسابع عـشر، وتوماس تونج Thomas Twing في القـرن الثـامن عـشر، ويعقوب بيرينيز Jacob Bernays في القرن التاسع عشر، ثم ت. ل. لوكاس T.L Lucas في القرن العشرين – رغم عدم اتفاق لوكاس مع أرسطو).

وأشهر التفسيرات البديلة لكلمة التطهيـر تقـول بأنـه مصطلح أخلاقي أكثر من كونه مصطلحا طبيا، ويعني تنقية وليس إزالة أو تطعيم، وفي الكتاب الثـاني مـن الأخـلاق النيخومانية Nicomachean Ethics ، يدين أرسـطو الحـدة والنقص في العواطف، ويقول إن كلا من الفـن والأخـلاق يهدفان إلى الاعتدال، وهذا التفسير كان مفضلا بشكل عـام أثناء الفترة الكلاسيكية الجديدة، عندما جنحت المأسـاة فـي الغالب إلى الوعظ، ومن بين النقاد الذين قدموا تنويعات على هذه القراءة، كورنيل وراسين وبشكل ملحوظ ليـسنج، ولأن الاهتمامات قد اختلفت، حول الأبعاد الأخلاقية والنفسية، فإنه ليس من المستغرب أن يفسر العديد من النقاد التطهير علـى أنه اصطلاح فني بنيوي تمامـا وجيرالـد إلـس (١٩٠٨ – ١٩٨٢) هو أول شارح معروف لوجهة النظر تلك، فهو يقول إن التطهير لا يحدث عند المتفرج، ولكن في الحبكة، عنـدما تتصالح العناصر المتصارعة داخلها، والاسـتجابة النهائيـة للمتفرج تحدث نتيجة لهذا التصالح ولـيس لتجربـة إثـارة المشاعر والتخلص منها [٤] ، ويبني على هذا التفسير ليـون جولدنج Leon Golden (المولود في ١٩٣٠) فيقول إن الذي

إلى الفهرس

يحدث لمتفرج المأساة هو نوع من التنـوير الفكـري الـذي يدرك فيه كيف تتوافق المشاعر المزعجة في عالم متناسـق متحد، ويقدم جولـدنج كلمـة "إيـضاح" كترجمـة لكلمـة Katharsis.[5]

ومن الواضح أن كل هذه التفسيرات تنم عن آراء تنظر للمأساة ككل، رغم أن الجميع يتفق على أن Katharsis تصف تجربة دافعة إلى الأمام، سواء نفسيا أو أخلاقيا أو ثقافيـا، أو كل هذا مجتمعا، وعلى أية حال، فإن وجهة نظر أرسطو هي أنه يمكن رؤية غاية المأساة، سواء كان هذا مقـصودا أم لا، على أنها دحض لاتهام أفلاطون بأنها ضارة أخلاقيا، ويعالج الجزء الباقي من الفصل السادس من "فن الشعر" العناصـر الستة للمأساة: الحبكـة، والشخـصيات، والفكـر، واللغـة، والمشهد، والأغنية، شارحا إياها كل على حدة، وحسب أهمية كل منها، وذلك في الفصل السابع وحتـى الفـصل الثـاني والعشرين، واهتمام أرسطو بالشكل والإمكانية أدى به إلـى إعطاء الحبكة Mythos الأهمية الأولى، واصفًا إياها بـروح المأساة، فلا بد أن يكون لها الطول المعقول، وأحداثها ليست بالقليلة جدا أو الكثيرة جدا، وأن يكون فعلها مترابط متحـدا

إلى الفهرس

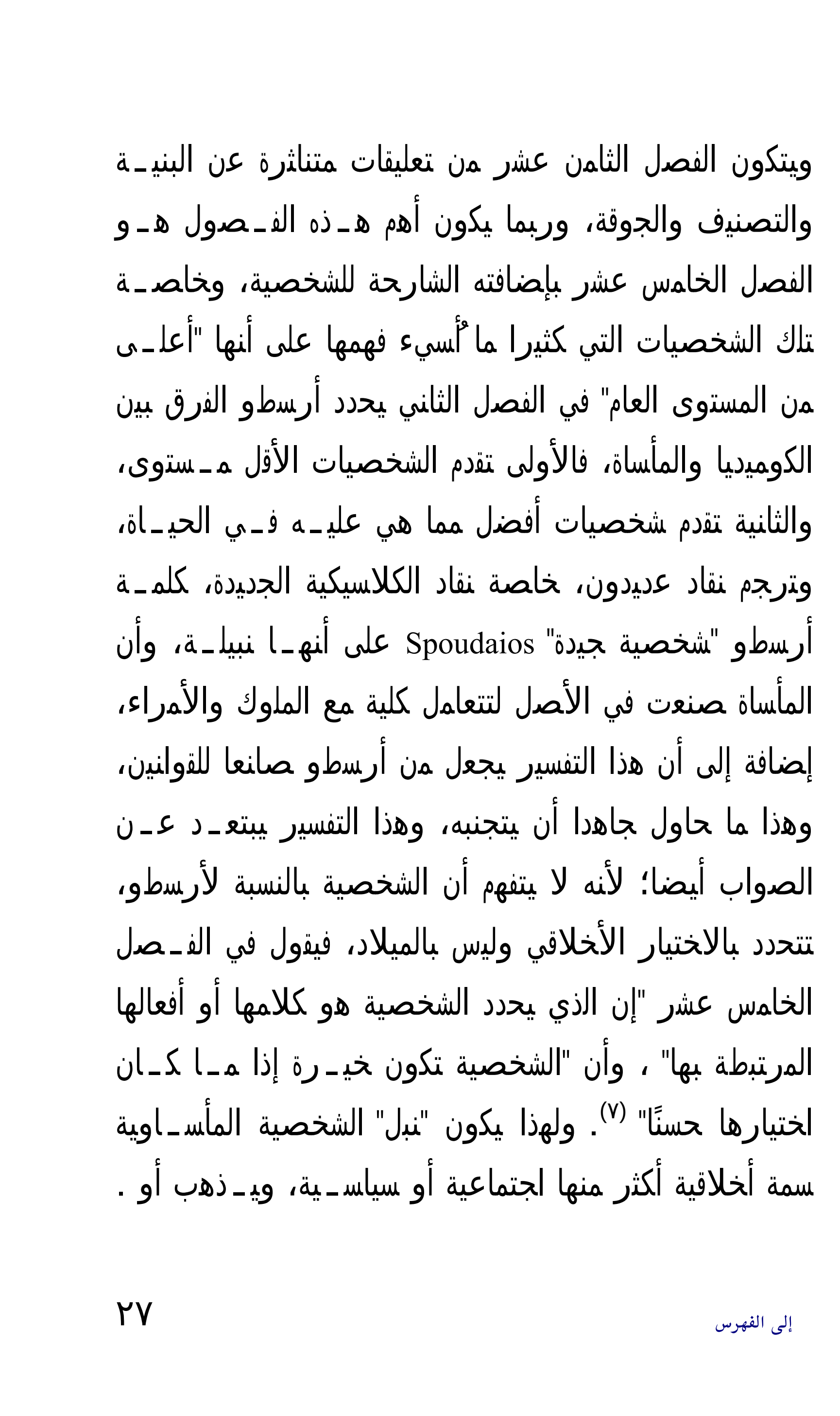
(وتلك هي الوحدة الوحيدة التي يصر عليها أرسـطو). وقـد تكون الحبكة بسيطة أو مركبة، والأخيرة تشتمل على انقلاب (تغير من يسر الحال إلى النقيض)، أو إدراك (تغير من جهل إلى المعرفة)، أو الاثنين معا.

وفي الفصل الثالـث عـشر يبـدأ أرسـطو مناقـشته للشخصية، وهنا يظهر جزء أثار كثيرا من الجـدل، وهـذا الجزء خاص بوصف البطل المفضل للمأساة، فبعد مناقـشة نوعين من التغير، في إيجاز – إنسان طيب يقع في محنة أو شرير تصيبه نعمة، وأي من هذين التغيرين لا يثير المشاعر المناسبة للمأساة – يواصل أرسطو ويقول "الباقي بعـد مـا درسناه هو شخص بين هذين النقيضين، وهذا يكون إنسانًا لا هو بالكامل في الفضيلة والعدل، ولا هو الذي يقع في المأساة نتيجة لنقيصة أو فساد، لكنه شخص يقع من خلال الحـساب الخاطئ Miscalculation وهذا الحساب الخاطئ [٦] ، الـذي يسميه البعض بالخطأ المأساوي هو نفسه مصطلح آخر يثير الجدل وهو Hamartia.

ويمكن تقسيم التفسيرات المختلفـة لمـصطلح الخطـأ المأساوي Hamartia إلى مجموعتين: أولهما تؤكـد علـى

الجانب الأخلاقي في الخطأ، أما المجموعة الثانية والتي من بينها جوادنج فتؤكد على الجانب الفكري، ويعنون به خطأ في الحكم، أو افتراضا خاطئًا، والتفسير الأول تقليدي، وبالنسبة لبعض النقاد يرادف تقريبا فكرة المسيحية عن الخطيئة (وبالفعل يستخدم هذا المعنى في إنجيل يوحنا) ، ويبدو أن استعمال أرسطو الخاص لكلمات مثل الفضيلة والنقيصة، يشير إلى المعنى نفسه، إلا أنه في مكان آخر يستخدم الاصطلاح على نحو أكثر غموضا، والنموذج الرئيسي للمأساة عنده هو مسرحية عقدة أوديب Oedipus Rex التي لها بطل أفعاله تبدو صادرة عن جهل، وأيضا غير أخلاقية بالقدر نفسه، وفي الحالتين يبدو أنه من الضروري أن يكون الخطأ المأساوي، غير مقصود، حتى يحدث التعرف والاكتشاف.

وتتأرجح الفصول التالية بين تأملات عن الحبكة والشخصية، فيعالج الفصل الرابع عشر الحبكات التي تثير الرثاء والخوف، بينما يعالج الفصل الخامس عشر أهداف تطور الشخصية، أما الفصل السادس عشر فيناقش أنواع التعرف، ويهتم الفصل السابع عشر بعملية بناء المسرحية،



ويتكون الفصل الثامن عشر من تعليقات متناثرة عن البنيـة والتصنيف والجوقة، وربما يكون أهم هـذه الفـصول هـو الفصل الخامس عشر بإضافته الشارحة للشخصية، وخاصـة تلك الشخصيات التي كثيرا ما أُسيء فهمها على أنها "أعلـى من المستوى العام" في الفصل الثاني يحدد أرسطو الفرق بين الكوميديا والمأساة، فالأولى تقدم الشخصيات الأقل مـستوى، والثانية تقدم شخصيات أفضل مما هي عليـه فـي الحيـاة، وترجم نقاد عديدون، خاصة نقاد الكلاسيكية الجديدة، كلمـة أرسطو "شخصية جيدة" Spoudaios على أنهـا نبيلـة، وأن المأساة صنعت في الأصل لتتعامل كلية مع الملوك والأمراء، إضافة إلى أن هذا التفسير يجعل من أرسطو صانعا للقوانين، وهذا ما حاول جاهدا أن يتجنبه، وهذا التفسير يبتعـد عـن الصواب أيضا؛ لأنه لا يتفهم أن الشخصية بالنسبة لأرسطو، تتحدد بالاختيار الأخلاقي وليس بالميلاد، فيقول في الفـصل الخامس عشر "إن الذي يحدد الشخصية هو كلامها أو أفعالها المرتبطة بها" ، وأن "الشخصية تكون خيـرة إذا مـا كـان اختيارها حسنًا" (٧). ولهذا يكون "نبل" الشخصية المأسـاوية سمة أخلاقية أكثر منها اجتماعية أو سياسـية، ويـذهب أو .

إلى الفهرس

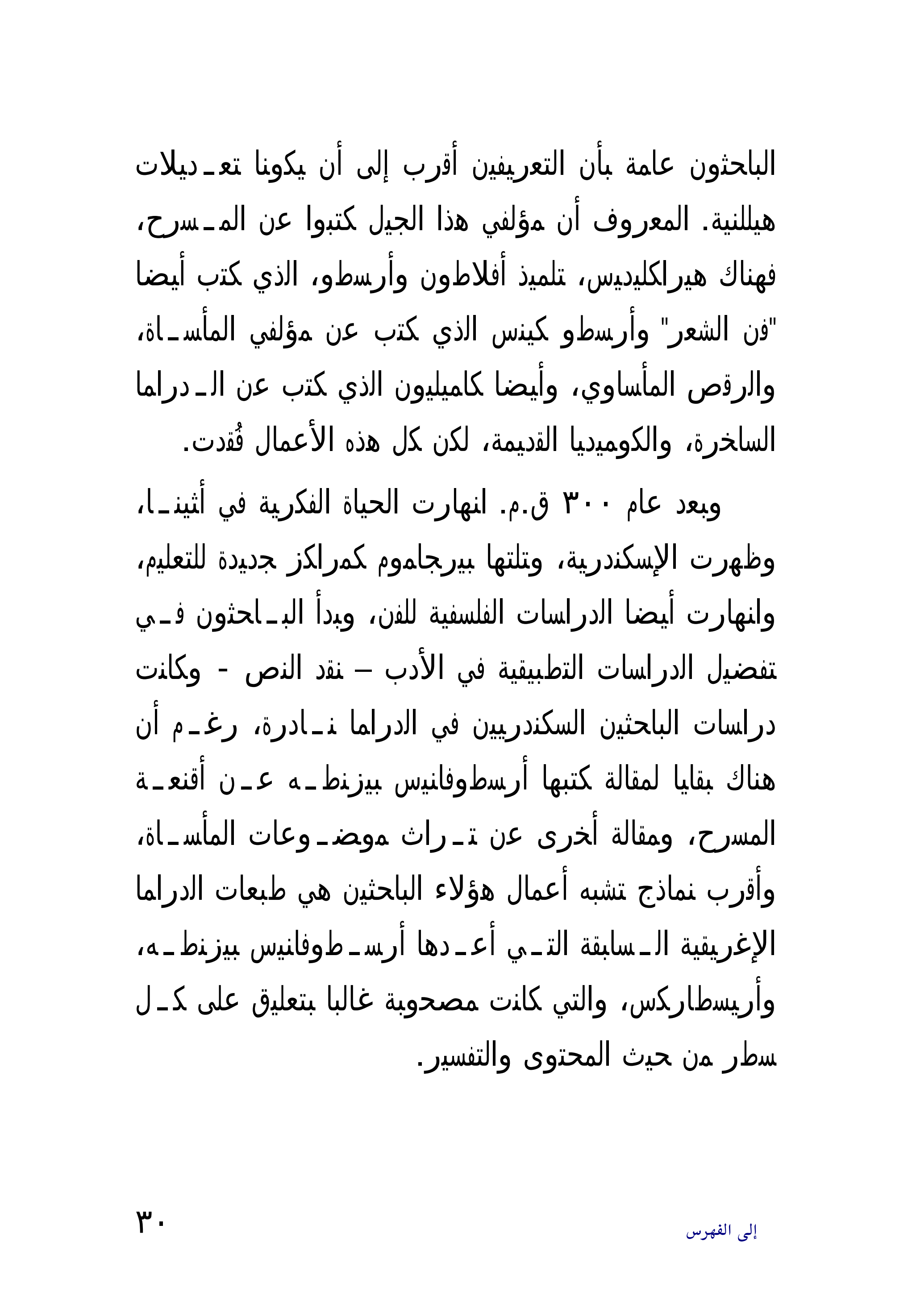
ب. هاريسون إلى أبعد من ذلك فيلاحظ أن الشخصية عند أرسطو مرتبطة مباشرة بالحبكة، والتأكيد هنا ليس على تمييز الشخصية، كما هو في المسرح الحديث، ولكن على تطوير "فاعل ملائم للفعل". (٨)

ويعود أرسطو في الفصل التاسع عشر إلى مراجعة العناصر المميزة، مستبعدا الفكر dianoia ، مشيرا في عجالة سريعة إلى أنه قد ناقشه في **البلاغة** Rhetoric ، ثم يتناول اللغة من الفصل التاسع عشر حتى الثالث والعشرين، أما عناصر المأساة الباقية وهي الأغنية Melos والمشهد opsis ، فلا تلقيان أية مناقشة أخرى، تاركًا بذلك للنقاد اللاحقين دراسة العمل المنتج.

وتقارن الفصول الأربعة الأخيرة المأساة بالشعر الملحمي، وهو أقرب الأنواع الأدبية إليها، وفي الفصل الرابع والعشرين تأتي المقولة المهمة التي فُسرت كثيرا في فترات مختلفة عندما أصبحت لفكرة المشابهة مع الواقع Verisimilitude أهمية كبيرة، والعبارة هي: على الفنان أن يفضل "احتمالات مستحيلة" على "أشياء ممكنة غير مقنعة" ، ويدافع الفصل التالي عن هذه المقولة ضد النقد الذي يعني بما

هو خارج العمل الفني، والحجة الأصلية، كما كانت دائمـا، هي الضرورة الداخلية، فلا بد أن نبين الأشياء ليس كما هي ولكن "كما يجب أن تكون" [٩] وفي النهاية يعلن أن المأسـاة الجيدة أفضل من الشعر الملحمي، وذلك لما فيها من تركيـز وترابط وعوامل مساعدة أخرى من موسيقى ومـشهد، تلـك هي الأفكار الرئيسية لهذا العمل المهم في النقـد الإغريقـي والتي قدر لكل منها أن تكون محط الشرح والجـدل طـوال العصور التالية.

وكان ثيوفراسـتس Theophrastus (٢٨٧ – ٣٧٢ ق. م.) هو التلميذ المفضل عند أرسطو، وترأس بعـده مدرسـة المشائين، وكتب أيضا "فن شعر" آخر، غير موجود للأسف، وينسب النحوي دايوميديس Diomedes الذي عاش في القرن الرابع الى ثيوفراستيس تعريفه للمأساة بأنها "فعل يشتمل على انقلاب في مصير شخصية بطولية"، وعلـى هـذا الأسـاس ينسب أيضا لثيوفراستيس تعريفه للكوميديا، ودايوميديس نفسه ينسب، وببساطة، للأغريق، أن "الكوميديا فعل مـن الحيـاة العادية ليس به أخطار حقيقية" [١٠] وعلى أية حال، ليس هناك دليل يعزز لمقولات أرسطو نفسه ولـيس تلميـذه، ويقـول



الباحثون عامة بأن التعريفين أقرب إلى أن يكونا تعـديلات هيللنية. المعروف أن مؤلفي هذا الجيل كتبوا عن المـسرح، فهناك هيراكليديس، تلميذ أفلاطون وأرسطو، الذي كتب أيضا "فن الشعر" وأرسطو كينس الذي كتب عن مؤلفي المأسـاة، والرقص المأساوي، وأيضا كاميليون الذي كتب عن الـدراما الساخرة، والكوميديا القديمة، لكن كل هذه الأعمال فُقدت.

وبعد عام ٣٠٠ ق.م. انهارت الحياة الفكرية في أثينـا، وظهرت الإسكندرية، وتلتها بيرجاموم كمراكز جديدة للتعليم، وانهارت أيضا الدراسات الفلسفية للفن، وبدأ البـاحثون فـي تفضيل الدراسات التطبيقية في الأدب – نقد النص - وكانت دراسات الباحثين السكندريين في الدراما نـادرة، رغـم أن هناك بقايا لمقالة كتبها أرسطوفانيس بيزنطـه عـن أقنعـة المسرح، ومقالة أخرى عن تـراث موضـوعات المأسـاة، وأقرب نماذج تشبه أعمال هؤلاء الباحثين هي طبعات الدراما الإغريقية الـسابقة التـي أعـدها أرسـطوفانيس بيزنطـه، وأريسطاركس، والتي كانت مصحوبة غالبا بتعليق على كـل سطر من حيث المحتوى والتفسير.

حواشي الفصل الأول

١- Gerald Else, Aristotles's Poetics: The Argument (Cambridge: Mass., 1957), 322.

٢- Aristotle, Petics, trans. Leon Golden, commentary by O.B. Hardison (Englewood Cliffs, J.J., 1968), 17.

٣- Ibid., 11.

٤- Else, Argument, 439.

٥- Leon Golden, "Catharsis, "Transactions and proceedings of the American philological Association 93 (1962d): 57.

٦- Aristotle, poetics, 22.

٧- Ibid., 25.

٨- Ibid., 200, Hardison's commentary.

٩- Ibid., 47.

١٠- J.H.W. Atkins, Literary Critcism in Antiquity (Cambridge: 1934), 1:159.

إلى الفهرس

الفصل الثاني

النظرية الرومانية والكلاسيكية المتأخرة

النظرية الرومانية والكلاسيكية المتأخرة

في منتصف القرن الثاني قبـل المـيلاد، كـان الأدب اللاتيني قد تأسس، وبالطبع كان متـأثرا إلـى حـد كبيـر بالإغريق، وهناك التعليقات النقدية المتناثرة التي أمكن العثور عليها في مجال الأدب ، **فبلاوتس** (٢٥٤ – ١٨٤ ق.م) وهو معاصر للباحث الهيلليني أريسطوفانيس بيزنطه، زودنا بقليل من الملاحظات النقدية في مسرحياته وخاصة فـي تقديمـه لمسرحية **أمفيتريو Amphitruo** التي تبين أن تعريفًا للنـوع الأدبي مبنيا على الشخصيات كـان قـد اسـتقر، فيـصف ميركوري الذي يلقي بالمقدمة المسرحية، بأنها مسرحية ملهاة مأساوية "**Tragi-comedy**" على أساس أنها لا تحـوي فقـط ملوكًا وآلهة بل تحوي أيضا خَدما، وفي مقدمات مـسرحيات **تيرينس** (١٨٥ – ١٥٩ ق.م) التي هي في الغالب ردود على نقاده، نجد أيضا بعض التعليقات المتناثرة عن الملهاة، فمقدمة مسرحية هيتونتوميرومينس، مثلا، تنتقد المسرحية الهزليـة المليئة بالأحداث الصاخبة، ويقول محاورا أن أحسن أشـكال الملهاة هو هذا النوع الذي يقدمـه تيـرينيس نفـسه، وهـو المسرحية الهادئة ذات الأسلوب النظيف الجيد.

وفـي الجـزء المتبقـي والمحيـر مـن **تراكتـاتوس كوازلينيانوس** هناك تحديد وتحليل أدق للملهاة، وأول نـسخة معروفة لها تعود إلى القرن العاشر، رغم أن الباحثين يتفقون على أن للعمل جذورا كلاسيكية، والبعض يعدونها مختصرا أو تشويها لأي من كتابات أرسطو التي ربما يكون قد قدمها عن الملهاة، وآخرون حكموا بأنها عمل لطالب مـن طـلاب أرسطو، أو مقلد له بعده، وأيا كان المصدر، فهـي بالتأكيـد داخل تراث المشائين، وتقدم رؤية مهمة في نظرية الملهـاة الإغريقية المتأخرة والرومانية المتقدمة.

وتصنف تراكتاتوس الفن إلى فن محاكاة وآخر ليس به محاكاة، وفن المحاكاة سردي أو درامي، الفن الدرامي مثـل الملهاة والمأساة، والمسرحية الـصامتة، والـدراما الهزليـة الساخرة، ومن الواضح تأثر تعريفها للملهاة بتعريف أرسطو فتقول إن: "الملهاة محاكاة لفعل مضحك معيب، لـه طـول كاف، وتوجد أنواع التجميل المختلفة في أجزاء المسرحية كل على حدة، ويقدمها أشخاص تمثيلا، وليس سردا، وتؤدي، من خلال المرح والضحك، إلى التطهر من مشاعر مـشابهة[١] وتعدد فيما بعد مصادر الضحك، فيأتي بعضها من اللغة (مثل

التجانس اللفظي أو الثرثرة.. إلى آخره)، ويأتي الآخر مـن داخل العمل نفسه (مثل الخداع، وحـدوث غيـر المتوقـع، والخسة.. إلى آخره)، وتكرر تراكتاتوس تقسيمات أرسـطو للحبكة والشخصية والفكر واللغة والأغنية والمشهد، شـارحة كل منها في جملة، وتـشتمل شخـصيات الكوميـديا علـى المهرجين ومن هم موضع السخرية، والأدعياء، وتتميز اللغة بأنها عامية شائعة، والأجزاء المكونة للملهاة هـي المقدمـة والأغنية والجوقة، والحادثة والخاتمة، وينقسم النوع نفسه إلى الملهاة القديمة التي بها ما يسبب الضحك الوافر، والكوميـديا الجديدة التي تهمل الضحك وتميل إلى الجاد، أما الكوميـديا الوسطى فهي خليط من الاثنين.

وفي النقد الروماني تتغلب الاهتمامات البلاغية على كل ما عداها، فيدرس الشاعر، والتاريخي، وأيـضا الخطيـب، مقاييس البلاغة، وقضايا الأسلوب والبيان، وهي مسائل فـي غاية الأهمية ، يتحدث شيشرو (١٠٦ – ٤٣ ق.م)، مثلا عن الملهاة في إسهاب إلى حد ما، ليس كنـوع درامـي، ولكـن كمصدر أساسي للخطابة المؤثرة، ورغم أنه اشتق أمثلته من الدراما ، فإن اهتمامه كان بمصدر الفكاهة، وطـرق إثـارة

الضحك في السامعين من خلال اللغة، ويذكر شيشرو - فـي أسلوب فريد، يختلف تماما عن أسلوب أرسطو، يمهـد بـه الطريق إلى قائمة من نقاد العصور الوسطى وعصر النهضة – الشخصيات المناسبة للسخرية وهي الكئيـب ، والمـؤمن بالخرافات، والشكاك ، والمتفـاخر، والأحمـق[2]، ويرجـع دوناتوس Donatus لشيشرو الفضل فـي وضـع تعريـف للكوميديا، وهو بلا شك مشتق من الإغريق، وكـرره دائمـا نقاد لاحقون، ويقول التعريف إن الملهاة: "محاكـاة للحيـاة، ومرآة للعادة، وصورة للحقيقة" [3] .

تقدم كتابات شيشرو في مجموعها تعليقات متناثرة لكنها مهمة بالنسبة للنظرية الدرامية. ولقـد قـارن سانتيـسبيري كتابات شيشرو بكتاب أرسطو في البلاغة، قائلا إنها النظيـر الروماني لفن الشعر الإغريقي، ولـيس فـن الـشعر Ars Poetica الذي كتبه هوراس (٦٨ – ٥ ق.م) ومن المؤكد أن الأخير هو العمل الوحيد في الفترة الكلاسيكية الذي ينافس فن الشعر عند أرسطو من حيث التأثير على النقـد فيمـا بعـد، ورغم أن فن الشعر لهوراس لا يعاني كما تعـاني سـابقتها الإغريقية من المشكلة الأساسية وهي تثبيت الـنص نفـسه،

فإنها لم تسلم من جدل نقدي طويل مشابه، فكان هناك جدل لا ينتهي حول تاريخها ومصادرها، وحتى الغرض منها، وأتت الشكوك على محاولات قراءة النص كعرض لنظرية أدبيـة، وهي بالتأكيد كذلك في جزء منها، وذلك لأنها فـي الحقيقـة عمل شعري في الوقت نفسه، له بنية ودلالات يحددها غالبـا المعيار الجمالي وليس الدراسات المنطقية.

ويتفق الباحثون على أنه رغم شكلها السهل المـدروس، فإن فن الشعر الذي كتبه هوراس له بنية تقليدية وفق التقسيم الثلاثي للنقد الهيلليني: الأول وهو القضايا العامة في الشعر، والثاني وهو أنواع الشعر، والثالث وهو شخـصية وتعلـيم الشاعر، (ويلقى الجزء الثاني معظم الاهتمام فـي البحـث). وهناك بالفعل يدفعنا للقول بأن هوراس كان يعيـد صـياغة كتابات نيوبتليموس Neoptolemus وهو ناقد هيلليني، كـان بدوره يكتب متأثرا بالتراث الأرسطي، وعلى أية حال، يجب أن نلاحظ أنه ليس هناك دليل على أن هوراس أو أي مؤلف روماني في هذه الفترة كان لـه معرفـة مباشـرة بكتابـات أرسطو.

وهناك إشارة إلى تأثير محتمل، ولكنــه غيــر مباشــر لأرسطو على فن الشعر الذي كتبه هوراس، فــرغم اهتمــام هوراس الشخصي بالشعر الغنائي، فإنه يتبع منهج أرســطو في دراسة الدراما أولا ثم الملحمة كــأهم الأنــواع الأدبيــة، فتشغل الدراما الجزء الرئيسي من قصيدته، ويتركز الاهتمام حول اللياقة والملائمة، وهما اهتمامان أساسيان فــي النقــد الروماني، وبشكل عام يقول هوراس إن علــى الــشعراء أن يتبعوا الطرق المستقرة فيما يتعلــق بــأمور مثــل اختيــار الموضوع، واللغة، وأشكال الشعر، ونمــاذج الشخــصيات، ولابد أن تتواءم لغة وأفعال الشخصيات المتميزة مع التــراث والأفكار السائدة عن كيفية تصرف أشــخاص ذوي أعمــار ومكانة اجتماعية وحالات عاطفية معينــة، وإذا مــا بــدا أن الأصالة مطلوبة، فلا بد أن تكون ذات طبيعة يمكن للفنان أن يسيطر عليها بنجاح وعلى نحو يتلاءم مع الموضوع المعالج.

وعلى عكس أرسطو يطبق هوراس، في جزء مــوجز لكنه مثير، هذه القاعدة على الممثل وأيضا الكاتب المسرحي، فإذا ما أراد ممثل أن يبكي المشاهدين فعليه أولا أن يتذكر ما

يجعله يشعر بالحزن، ثم يأخذ من تعبيرات الطبيعة ما يلائـم الحالة النفسية والموقف للشخصية.

وفي الجزء الذي يستشهد به كثيرا من القصيدة، يـضع هوراس القواعد، فلا بد أن يستبعد المدهش والمـزعج مـن على خشبة المسرح، ويتناوله السرد بدلا من ذلـك، ولا بـد للمسرحية من خمسة فصول، وأن لا يزيد عدد الشخـصيات المتحدثة على المسرح معا عن ثلاث في الغالب، وأن تحافظ الجوقة على نبرة أخلاقية عالية، وأن تسهم دائما في الإطـار الرئيسي للمسرحية.

وتؤدي هذه الملاحظة الأخيرة إلى دراسة أكثر طـولا عن الموسيقى في المسرح والدراما الهزلية، اللتـين حظيتـا باهتمام أقل عند النقاد اللاحقـين الـذين اهتمـوا بالقواعـد المختصرة المقدمة في إيجاز رغم أهميـة دلالاتهـا. وفـي الجزأين يعطي هوراس الأولوية المطلقة للياقة والملاءمـة – وحتى في الدراما الهزلية والتي يمكن لها أن تحتـوي علـى عناصر فكاهية وأخرى جادة، ينادي بنقاء النوع الأدبي مـن خلال منع تلك العناصر من الاختلاط داخل العمل. ويجـب دراسة النماذج الإغريقية "نهارا وليلاً" وأن يراعى أن يكـون

استخدام الموضوع والأسلوب، هو الاستخدام التقليدي المتفق عليه، ويقول هوراس إنه يفضل عملاً مفعما بالحياة، رغـم احتوائه على خطأ عرضي (وليس أخطاء كثيرة) على عمـل متواضع كئيب، ولكن الحقيقة هي أن تأكيده علـى القواعـد المحددة والتراث، يظهره غالبا على أنـه يـشجع الاختيـار الثاني.

وفي نهاية الجزء الرئيسي عن الدراما يقـدم هـوراس أكثر الأفكار شيوعا، والتي استشهد بها كثيرا، وهي أن للفنان هدفين وهما "أن يمتع" و"أن يفيد"، وهذا التأكيد المزدوج على الإمتاع والتعليم كان الإسهام العظيم للرومان فـي القـضية الأصيلة الخاصة بعلاقة الفن بالقيمة، وستصبح اللياقة ونقـاء النوع – من تأكيد هوراس على الملاءمة – اهتماما أساسـيا بالنسبة للنظرية الدرامية في الكلاسيكية الجديدة.

وليس هناك ناقد روماني مهم أعطـى الـدراما مكانًـا رئيسيا كما فعل هوراس في كتابه "فن الشعر"، فالاهتمام كان في الغالب الأعم يعطى إلى النظرية البلاغيـة (كمـا فـي كوانتيليان quintillion)، أو الأسلوب (كما في المقالة الشهيرة عن السامي The sublime التي تنسب أحيانًا إلى لونجينوس

Longinus فعندما كان يذكر المسرح عند هؤلاء الكتاب فإن الغرض دائما هو ضرب الأمثلة للتوضـيح فقـط، فيمتـدح كوانتيليان (٤٥ – ١١٨م) فـي مؤلفـه عـن البلاغـة De institione oratoria (٩٣م)، "ميناند ـدر" مـــن المـــؤلفين الكوميديين، ويوريبيديس من كُتاب المأساة، لكن الذي يحـدد اختياراته لم يكن المعيار الفني بل البلاغة، وهو مهتم بهؤلاء الكتاب المسرحيين باعتبارهم مجرد نماذج مناسبة للخطيب.

ويمكننا أن نقول الملاحظـات نفـسها عـن بلوتـارك Plutarch (٥٠ – ١٢٥م) الذي يناقش على نحو أكثر شمولا، إلى حد ما، المسرح في مختصره المتبقـي تحـت عنـوان "مقارنة بين أرسطوفانيس وميناندر" ، ويدين بلوتارك فلسفيا في الكثير من توجهاته لتراث أفلاطـون وأرسـطو، لكـن مقارنته بهما تظهر علاقة أوثق بهوراس ونظريـة البلاغـة الرومانية، فيمدح ميناندر لاتزانه واعتداله وقدرته علـى أن يلائم أسلوبه مع نوع، وحالة، وعمـر كـل شخـصية مـن شخصياته، وعلى النقيض يدين أرسطوفانيس لخلطه المأسـاة بالكوميديا، والإساءة إلى الفروق واللياقـة وعـدم ملاءمـة الأسلوب للمتحدث، ففنه ليس للشخص المعتدل ولكن "للفاسق

والداعر"، وتأتي كلماته على عواهنها، دون تمييز بين أب أو ابن أو فلاح أو إله أو رجل عجوز أو بطل، وعلى الكاتب الأكثر وعيا أن يبحث عن السمة الصحيحة لكل منهم مثل "المنزلة للأمير والقوة للخطيب، والبراءة للمرأة، وسوقية اللغة بالنسبة للفقير، والفظاظة للتاجر".(٥)

وظل هذا الاتجاه في النقد عند كُتاب مثل هوراس وكوانتيليان هو المسيطر طوال الفترة الكلاسيكية المتأخرة، فلم يكن يدرس الشعر لأسباب جمالية بل لأغراض عملية، وكعامل مساعد في خطابة أو كتابة مؤثرة، ومع تطور ثلاثية العصور الوسطى: النحو، والبلاغة، والمنطق، بات الشعر يدرس عادة على أنه جزء من الأول، فيقول تعريف كوانتيليان للنحو أنه "فن التحدث والتوضيح بالشعراء على نحو سليم"(٦) ، وعلى هذا المنوال كانت الكتابات النظرية عند الكتاب الكلاسيكيين المتأخرين، ومن بين أهم هذه الكتابات، "عن الإبداع De fabula لإفانثيوس، و "عن الملهاة De comedia " لإلياس دوناتوس، وقد كُتبت المقالتان في القرن الرابع، وانتشرتا بشكل واسع، واستشهد بهما كثيرا في العصور الوسطى وبداية عصر النهضة.

وتشتمل المقالتان على مادة ذات تنوع واسع، مـأخوذة من مصادر كلاسيكية عديدة ليست دائما متسقة ومنطقيـة، إذ يعالج النصف الأول، في كل منها تقريبـا، تطـور المأسـاة والكوميديا تاريخيا، (ويناقش إفـانثيوس أيـضا المـسرحية الساخرة)، ثم تناقش بعد ذلك الأنواع الأدبية، ويتسم تمييـز إفانثيوس للمأساة عن الكوميديا بأنه يعطيها صبغة أخلاقيـة، وتركيزا على البناء، وهذا بالقطع سمة رومانية وليست سمة أرسطية:

إن حظوظ الناس في الملهـاة هـي حظـوظ الطبقـة الوسطى، فالأخطار سطحية ونهايات الحدث سعيدة، أما فـي المأساة فكل شيء على النقيض من ذلك، فالشخصيات عظيمة والمخاوف هائلة، والنهايات كوارث، وفي الملهـاة البدايـة تكون مرتبكة والنهاية هادئة، ولكن في المأساة تأخذ الأحداث سياقًا مخالفًا، والحياة في المأساة من النوع الذي نخشاه، أمـا في الملهاة فهي حياة نسعى إليها، أخيرا تكون القـصة فـي الملهاة خيالية، لكنها في المأساة تكون غالبا مبنية على حقيقة تاريخية. (٧).

إلى الفهرس

هذه النظرة للأنواع الأدبية طغت بالضرورة على نقـد العصور الوسطى وبداية عصر النهضة.

ويميز كل من إفانثيوس ودوناتوس أربعة أجزاء في بناء الكوميديا، وهي المقدمة، وتُعطى قبل أن تبدأ الحبكة، ثم مـا قبل الحدث الذي يمهد للحدث، ثم تعقد الأحداث، وتأزمهـا، يليها الانفراج، ويضيف دوناتوس ملاحظات على مـسرحة الدراما الكلاسيكية، والدلالات الرمزيـة للملابـس، وإلقـاء الكلمات، والموسيقى المصاحبة، أما إفانثيوس فيتبـع الـنهج الروماني العام في تمييز تيرينيس عن كل ما عداه بـإطراء خاص، والمزايا التي يوصف بها هذا المؤلف تظـل كـذلك بالنسبة لكل هؤلاء الذين يمدحهم غالبـا النقـاد اللاتينيـون: الملاءمة (وهي ملاءمة الشخصية مـع العـادات الأخلاقيـة والعمر والحالة في الحياة والنوع، والاحتمالية (وتشتمل على الخروج على الأنماط التقليدية مثل إظهار الـساقطات علـى أنهن بشر أسوياء) ونقاء النوع (وهو ضبط عنصر العاطفـة الذي قد يعطي العمل نغمة جادة أكثر من اللازم)، ثم اللياقـة (وهي تجنب الموضوعات التي قد تغضب) ، ثم الوضـوح (وهو الابتعاد عن المادة الغامضة التـي يتطلـب شـرحها

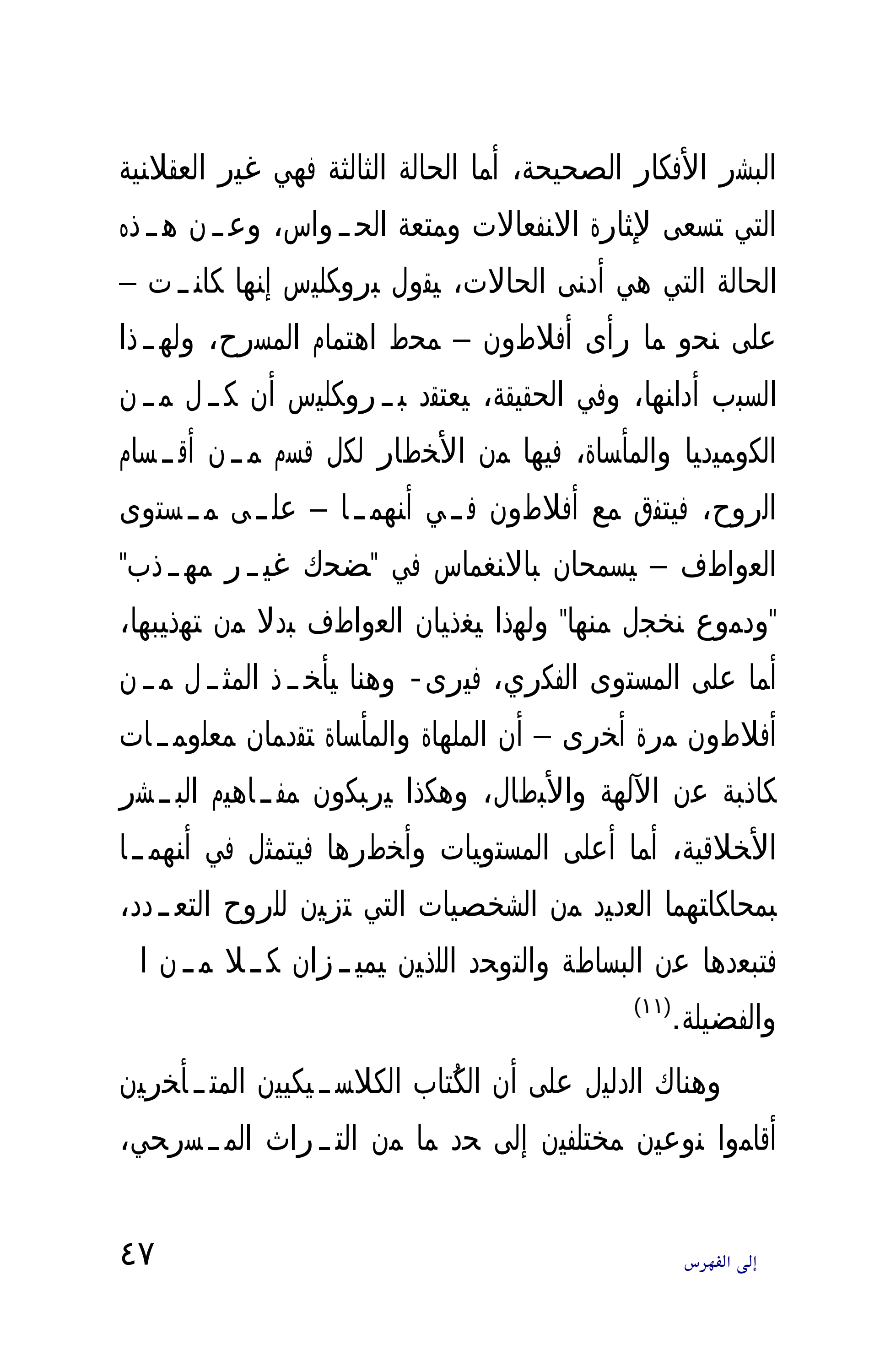
الرجوع إلى الكتب النادرة) والانسجام (وهو أن تتآلف كـل العناصر من المادة نفسها في جسد واحد).

ونلاحظ أيضا فـي الكتابـات الـشارحة فـي الفتـرة الكلاسيكية المتأخرة اهتماما بالتأثيرات العاطفية للمسرح، مما يعود بنا إلى "إثارة الانفعالات" عند أفلاطون، "والتطهير" عند أرسطو، فتأتي مقولة من ميلامبس Melampus فـي القـرن الثالث، أو ديوميديس Diomedes مفادها أن هدف المأساة هو إبكاء المشاهد، وهدف الكوميديا هو إضـحاكه، ومـن هنـا يقولون إن المأساة تفكك الحياة بينما توحدها الكوميـديا [(٨)]، ويقول مؤلف في القرن الرابع – ربمـا يكـون إيـامبليكس Iamblicus – إننا عندما نشاهد عواطف الآخرين سواء فـي الكوميديا أو المأساة، فنحن نتمثل عواطفنا، فنتخلص منهـا، ونتطهر". [(٩)]

ومن الممكن أن نجد معالجة أكثر إسهابا لهذا الموضوع في تعليقات عن أفلاطون، كتبها آخر الشخصيات البارزة في المدرسة الأفلاطونية الجديدة في الفترة الكلاسيكية المتأخرة، وهو بـروكليس ديادوكـاس Proclus Diadochus (٤٠١ – ٤٨٥). واستهل بلوتينـوس Plotinus ، وهـو رائـد هـذه

المدرسة، الطريق لتبرير الفن على أسس أفلاطونية، وذلـك من خلال إعادة تعريف المحاكاة، ففي جزء شهير في الكتاب العاشر من الجمهورية كان أفلاطون قد هاجم الفن على أنـه محاكاة لمحاكاة، فقد يصنع الصانع سريرا، مقلدا فكرة مجردة أبدية، أما الرسام فينظر فقط للمظهر الخارجي، ولا يحـاكي إلا ما صنعه الصانع، ورغـم أن بلوتينـوس يقبـل بفكـرة أفلاطون عن الأفكار الأبدية، فإنه يدافع عن الفن بقولـه إن الفنان لا يقلد المادي، ولكنه يقلد الروحي، وأن لـه رؤيـة، وليس مجرد ملاحظ. (١٠) وبينما يطبق بلوتينوس هذه النظرية على النحت، يطبقها تلميذه بروكليس على الـشعر، وعلـى الأخص هوميروس Homer رغم أنه عالج المسرح والملحمة على نحو مختصر.

وعلى الرغم من قوله بعنصر الرؤية في الفـن، إلا أن بروكليس يؤيد اعتقاد أفلاطون في وجوب اسـتبعاد المأسـاة والملهاة من الدولة المثالية، والأسباب عديدة بالنـسبة لهـذه النظرة الأفلاطونية الجديدة، فالروح لها ثلاث حالات يمكـن للفن أن يخاطب إحداها: المقدسة التي تقدم رؤيـة مباشـرة للخير المطلق، والعقلانية التي تعالج الاتزان والاتساق، وتعلم



البشر الأفكار الصحيحة، أما الحالة الثالثة فهي غير العقلانية التي تسعى لإثارة الانفعالات ومتعة الحـواس، وعـن هـذه الحالة التي هي أدنى الحالات، يقول بروكليس إنها كانـت – على نحو ما رأى أفلاطون – محط اهتمام المسرح، ولهـذا السبب أدانها، وفي الحقيقة، يعتقد بـروكليس أن كـل مـن الكوميديا والمأساة، فيها من الأخطار لكل قسم مـن أقـسام الروح، فيتفق مع أفلاطون فـي أنهمـا – علـى مـستوى العواطف – يسمحان بالانغماس في "ضحك غيـر مهـذب" "ودموع نخجل منها" ولهذا يغذيان العواطف بدلا من تهذيبها، أما على المستوى الفكري، فيرى- وهنا يأخـذ المثـل مـن أفلاطون مرة أخرى – أن الملهاة والمأساة تقدمان معلومـات كاذبة عن الآلهة والأبطال، وهكذا يربكون مفـاهيم البـشر الأخلاقية، أما أعلى المستويات وأخطرها فيتمثل في أنهمـا بمحاكاتهما العديد من الشخصيات التي تزين للروح التعـدد، فتبعدها عن البساطة والتوحد اللذين يميـزان كـلا مـن ا والفضيلة.(١١)

وهناك الدليل على أن الكُتاب الكلاسـيكيين المتـأخرين أقاموا نوعين مختلفين إلى حد ما من التـراث المـسرحي،

فالنحاة أمثال دوناتوس وإيفانثيوس – على غرار البلاغيـين الرومان – أكدوا على الاهتمامـات البنيويـة والخـصائص الأدبية للكوميديا والمأساة، أما الأفلاطونيون الجدد فقد أكدوا بدرجة أقل على البنية، وبدرجة أكبر على تأثير المسرح (مع إيمانهم بهدف أفلاطون المطلق بشأن طرد المسرحيين مـن الدولة المثالية).

وتتشابه هجمات رعاة الكنيسة على المـسرح تـشابها كبيرا مع هذا الاتجاه الأخير سواء فـي أسـلوب التنديـد أو التأكيد على تأثير المسرح، وجاءت أولى الهجمات وأقواهـا وأعمقها مرارة من تيرتيلليان Tertullian وأصبح مؤلفه عن المسرح De spectaculis منجما يقدم المادة لكـل المـذاهب المضادة للمسرح لقرون عديدة فيما بعد، ويستخدم تيرتيلليان ثلاثة محاورات أساسية ضد العروض المسرحية، إحداها فقط تشتمل على ما يمكن أن نسميه بنظرية للمـسرح، فهـو أولا يدفع بالدليل من الكتاب المقدس ضد العروض المسرحية، ثم يحاول إثبات طبيعتها الوثنية من حيث الجذور ومكان النشأة، والإمكانات، والاهتمامات، ويقدم بعد ذلك، عند دراسة تأثير العروض المسرحية، نظرية مشابهة لنظريـة الأفلاطـونيين

الجدد، وتقول هذه النظرية: بينما يأمر ا المسيحي أن يعيش في دعة ورقة وسلام، يثير المسرح الخبل والعواطف مشجعا بقدر كبير على عدم التحكم في النفس "فليس هناك عـرض مسرحي دون إثارة عنيفة للروح".[١٢]

واعتمدت التعليقات اللاحقة الموجهة ضد المسرح، إلى حد كبير، على تيرتيلليان، رغم أن تعاليمه قد لقيت بلا شـك العون الزائد من الحماسة النقدية الرومانية العامـة للنظـام والاعتدال، كما أنها أدت إلى إحياء الاهتمام بأفلاطون، فيدين القديس جون كريسيستوم John Chrysostom (٣٤٧ -٤٠٧) في خطبته في ذكرى عيد الفصح الشهير الذي ألقاهـا عـام ٣٩٩ السيرك والعروض المـسرحية، ويـدين أيـضا رواد المسرح؛ لأنهم يتركون أنفسهم للحظات نـشوة، ونزعـات دنيوية ويهتمون اهتماما ضئيلا بالروح حتى "إنكم تجعلونهـا سجينة تحت رحمة انفعالاتكم".[١٣]

وفي الفترة نفسها تقريبا تأتي إدانة أخـرى، وبالـشكل نفسه، لما يثيره المسرح من انفعالات، من أوجاستين (٣٥٤ – ٤٣) في مؤلفه اعترافات Confessions (٣٩٧) . وكما هو معروف عن أوجاستين ، يذهب بعيدا عـن مجـرد تكـرار

النتائج التقليدية، ليكشف عن انطباعاته الذاتيه، مثير أسئلة مهمة عن تأثير للمسرح لا يجدها عند كُتاب الكلاسيكية المتأخرة، فيرى أن حب المسرح "جنون بائس" يدفع الإنسان إلى انفعالات يجب أن يتحاشاها، ويزيد فيتأمل ما يجعل الانفعالات جذابة: "ما الذي يجعل الإنسان يرغب في أن يكون حزينًا وهو يشاهد أشياء مأساوية كئيبة لا يعانيها بنفسه". ويشخص أوجاستين هذه المتعة بأنها انبهار مريض بالحزن، والحزن عاطفة جديرة بالاحترام إذا ما تزاوجت مع الشفقة والرحمة، عندما تكون دافعا للتخلص من سبب المعاناة، ولكن إذا كان الراثي يستمتع بالرثاء حتى أنه يريد لإنسان آخر أن يكون بائسا، حتى يكون له هدف من هذه العاطفة، فذلك إفساد لشيء طيب، إن هذا البؤس المشخص الزائف الذي لا يدعو السامع إلى التخلص منه، هو ما يقدمه المسرح.(١٤)

وفي الجزء الأول من كتاب مدينة ا The City of God (٤١٣) ، يمكننا أن نجد ملاحظات أكثر شمولا، لكنها أقل إثارة من الناحية النظرية، وفيها يبدأ أوجستين دفاعه المهم في أعقاب الغزو العربي لروما عام ٤١٠، فيجيب على

الاتهام بأن هذه الغاية كانت حكما من الإله جوف على مدينة أضعفها نمو المسيحية، ثم تأتي التعليقات على المسرح الوثني في الكتاب الثاني الذي يحاول أن يثبـت انهيـار الأخـلاق الرومانية، والانتهاكات الأخلاقيـة للآلهـة الوثنيـة ذاتهـا، ويستشهد أوجستين بالواعظين الوثنيين منددا بفسق المسرح؛ لأنه شكل من أشكال تحدي السلطة والآلهة قدمه هؤلاء الذين أقاموا واستمتعوا كما هو معروف بهذه العـروض، ويهـتم أوجستين باستبعاد أفلاطون للشعراء، ويوافق كـذلك علـى العقوبات القانونية الرومانية ضد الممثلين، وينظر أوجـستين إلى المأساة والملهاة على أنهما أقـل الأشـكال المـسرحية التقليدية التي يمكن الاعتراض عليها لأن كل منهـا، علـى الأقل، ما زال يحتفظ بعفة اللغة، رغم أنهما أحيانا تعالجـان موضوعات مشكوك فيها، ويلاحظ – رغم قبوله – أنه بسبب جمال اللغة ، فإن هذه الأعمال مازالت تقرأ، باعتبارها جزءا من التعليم الحر.

وكان أوجستين هو أول شخصية بارزة فـي بـدايات الكنيسة، يطبق ما يشبه طريقة نقدية للمسرح، وعندما تحدث رعاة الكنيسة فيما بعد (مثل سيلفيان في القرن الخامس) عن

المسرح، فإنهم فعلوا ذلك كي يشجبوا فسق المسرح فقط، هذا ولم يميز هؤلاء الكتاب كثيرا بين الأنواع المختلفة للعروض المسرحية – بين المسرح التقليدي أو العروض الصامتة، أو السيرك، أو غيرها، وهناك إشارات إلى الكوميديا والمأسـاة بعد أوجستين، ولكن الدليل يتضاءل كثيرا على صـلة هـذه الإشارات بالمسرح، ولم يأت عـصر بواثيـوس Boethius (٤٨-٥٢٤م) إلا وأصبحت المأساة تستخدم لوصـف نـوع أدبي سردي، وليس دراميا: "إن عويل المآسي لا ينعي سوى الحظ السيئ، الذي لا يبقي على أحد، فيقلب دولا سعيدة رأسا على عقب" (١٥) هذا هو مفهوم المأساة الذي كان شائعا أثنـاء العصور الوسطى.

إلى الفهرس

هوامش الفصل الثاني

١- Quoted in Lane Cooper, An Aristotelian Theory of Comedy (New York, 1922), 224.

٢- Cicero, Oratory and Orators 2.62, J.S. Watson (London, 1855), 295.

٣- J.H.W. Atkins, Literary Criticism in Antiquity (Cambridge: 1934), 2:138.

٤- Quintilian, Institute of Oratory, 10. 168-69, trans. J.S. Watson (London, 1871), 2:261.

٥- Plutarch, Morals, ed. W.W. Goodwin (Boston, 1878), 3:11-14.

٦- Quintilian, Institute, trans. Watson, 1:29.

٧- Evanthius De fabula, trans. O.B. Hardison, Jr., in Classical and Medieval Literary (New York, 1974), 305.

٨- Quoted n Cooper Aristotelian Theory, 86.

٩- Ibid., 83.

١٠- Plotinus, Enneads 1.6, "Beauty," trans. Stephen MaKenna (London, 1969),63.

١١- Proclus, Commentaire sur la Républiaue, trans. A. J. Festugiére, 3 vols. (paris, 1970, 1:68-69.

١٢- Terullian, "Spectacles", trans. Rudolph Arbesmann, in Disciplinary, Moral, and Ascetical Works (New York, 1959), 83.

١٣- St. John Chyrysostom, Oeuvres, trans. L'abbé J. Bareille, 21 vols. (paris, 1864-76), 10:488.

١٤- Augustine, Confessions, trans. E.B Pusey (New York, 1950), 3.2-4.

١٥- Boethius, The Consolation of Philosophy, trans. H.F. Stewart (London, 1918), 181.

الفصل الثالث

العصور الوسطى

إلى الفهرس

العصور الوسطى

تعطي الكتابات النظرية والنقديـة للعـصور الوسـطى الأولى كثيرا من اهتمامها للرمـز والتفـسير فـي الكتـاب المقدس، وتطبق مناهج هـذه الدراسـات علـى الـشعراء الكلاسيكيين وخاصة فيرجيل Virgil ، والملاحظات الخاصة بالمسرح قليلة، وغالبا ما تكتفي بإعادة صـياغة ملاحظـات الكتاب الكلاسيكيين المتأخرين، وأثناء هذه القـرون أصـبح للإمبراطورية الشرقية وعاصمتها في إسطنبول أهميـة فـي استمرار الثقافة الكلاسيكية، فبعد القـرن الـسادس وعنـدما استولى الغزاة على المناطق اللاتينية، أصبح للشرق شخصية فيها ملامح إغريقية، وأصبحت اللغة الإغريقية هـي اللغـة الرسمية المقبولة غالبا، ونتيجة لهذا بقى النقد الإغريقي طوال القرون التالية العديدة بين باحثي إسطنبول، بينمـا انحـصر عمل الكتاب في الغـرب، وبـصورة أكبـر، داخـل الأدب اللاتيني.

ومن هنا نجد عند الباحث البيزنطي جون تسيتيز John Tzetes (١١١٥ – ١٨٠٠م) ملاحظات عن المأساة والملهاة

تبين بوضوح تراثًا من المصادر الكلاسيكية الإغريقية، فيصف الملهاة على أنها "محاكاة لفعل.. يطهر من الانفعالات، ويؤكد على الجوانب الإيجابية في الحياة، ويغلفه مزيج من الضحك والمتعة" أما المأساة فتهتم بالأفعال "التي مضت، رغم أنها تقدمها كما لو كانت تحدث الآن"، بينما تشتمل الملهاة على تصورات خيالية، لشئون الحياة العادية، والفارق بين "النقل" في المأساة، و "الخيال" في الملهاة لا يأتي من أرسطو، ولكن يبدو أنه مشتق من مصدر سكندري أو أثيني، وهدف المأساة، كما يقول تسيتيز هو جعل السامعين يندمون، أما الكوميديا فتجعلهم يضحكون، وهدف الكوميديا هو التوازن الاجتماعي، فالملهاة تسخر من المحتال، وفاعل الشر، والإنسان الخطر، "ومن أجل الباقين تسوي بين الجميع في لياقة، لهذا فإن المأساة تفكك الحياة، بينما تنشئها الملهاة وتجعلها متينة". [١]

وأثمرت الحقبة الكارولنية (من القرن الثامن إلى العاشر الميلادي) في الغرب ازدهارا في الشعر والتعليق النقدي على الأدب الكلاسيكي المسيحي، بينما كان الاهتمام بالمسرح قليلا، لكن الاهتمام المتزايد بدوناتوس وهوراس ضمن أن

يحظى هذا النوع الأدبي بقدر من الاهتمام من حين لآخـر، وأوضح النماذج هو تعليق لمؤلف كاروليني على فن الـشعر لهوراس، والذي يعالج جزء كبير منه المسرح بالـضرورة، طالما أنه يقدم تعليقًا على كل سطر في "فن الشعر"، وأوضح أن مفهوم المؤلف للعرض بسيط، والنموذج عنده يأتي مـن الإلقاء الأدبي، والجوقة مجموعة ممن يتمنون الخير، لكـنهم لا يؤدون دورا في الحدث سوى أنهـم يـسمعون الإلقـاء، والقاعدة في الفصول الخمسة مشروحة علـى هـذا النحـو الغريب "الفصل الأول للمتقدمين في السن، والثاني للـشباب، والثالث للعجائز من النساء، والرابع للخادم والخادمـة، أمـا الخامس فللقواد والساقطة."(٢)

وفي القرن الثاني عشر تزايد الاهتمام بالنظرية الأدبيـة في الغرب، ورغم الدراسات التي توحي عناوينهـا الواعـدة بتشابه مع فن الـشعر لهـوراس، مثـل فـن الـشعر Ars versificatoria لـ ـ: مـاثيو مـن فينـدوم Matthew of Vendome (١١٧٥م) وفن الشعر الجديد Poetria nova لـ ـ: جيـ ـوفري مـ ـن فينـ ـساوف Jeoffrey of Vensauf (١٢٠٠)، وفن الشعر Ars poetica لـ ـ: جيرفـارس مـن

ميلشيلي Jervase of Melcheley فإن هذه الدراسات اهتمـت بالأسلوب والبديع، وتجاهلت أو قالت القليل عـن الـدراما، وعلى أية حال فقد أعيد تناول الموضوع مرة أخرى في نقد القرن الثالث عشر، عندما بدأ الأفلاطونيون الجـدد ونحـاة العصور الوسطى المتقدمة، في مواجهة الأسلوب المدرسـي الأكثر منطقًا، وكانت قوة الدفع العظيمة لهذا التحـول هـي ترجمة أرسطو في النصوص والتعليقات العربيـة، وكانـت الوثيقة الأساسية في النظرية الأدبية هـي تعليـق للباحـث العربي العظيم ابـن رشـد Averroes (١١٢٦ – ١١٩٨م) على فن الشعر لأرسطو، وترجم هذه الوثيقة إلى اللاتينية في عام ١٢٥٦، هيرمانوس أليمانوس Hermannus Alemannus وفي تقديمه للعمل يميز هيرمانوس بـين اتجـاهين أدبيـين تقليديين في الشعر، أحدهما مأخوذ من شيشرو، وهو يـدرس الشعر باعتباره فرعا من البلاغة، لهذا يهتم بالفلسفة الأخلاقية أو العملية، والآخر مأخوذ عن هوراس، ويقـول إن الـشعر فرع من النحو، ويتعامل معه من خلال قواعـد الأسـلوب، ويرى هيرمانيوس أن أرسطو قدم لنا بديلا ثالثًا يجعل الشعر فرعا من المنطق، الذي تتحقق فيه بعض الغايات من خـلال

التوظيف الصحيح لأدوات الشعر، والحق إن هـذه الغايـات كانت تعليمية بالضرورة عند هيرمانيوس وابن رشد، ومـن هنا كانت الطريقة الجديدة، وبـشكل عـام، تبريـر للتلقـين الأخلاقي لشيشرو.

ورغم أن ابن رشد استخدم عدة مـصطلحات كترجمـة تقريبية لكلمة محاكاة Mimesis (وترجمها هيرمانيوس فهـم أو تمثيل أو تقليد) فإن المصطلح الأرسطي كان غريبا تماما بالنسبة له، فلم يستوعبه، ووجد في الفصل الرابع مـن "فـن الشعر" اقتراحا بأن الشعر يتأتى في الأصـل مـن "أشـعار المديح" و"أشعار الذم" فيبدأ ابن رشد هكذا ويقول "كل قصيدة، وكل الشعر إما أن يكون مدحا أو ذما، والمأساة مثال للحالـة الأولى، والملهاة مثال للحالة الثانية، وبهذه الطريقة يجعل ابن رشد التلقين الأخلاقي أساسا لتفسيره، مضيفًا ذلك للاهتمـام النقدي، الذي نجده طوال القرون العديدة اللاحقـة، معطيـا وبشكل خاطئ – في تقديرنا – أساسا أخلاقيا لأرسطو.

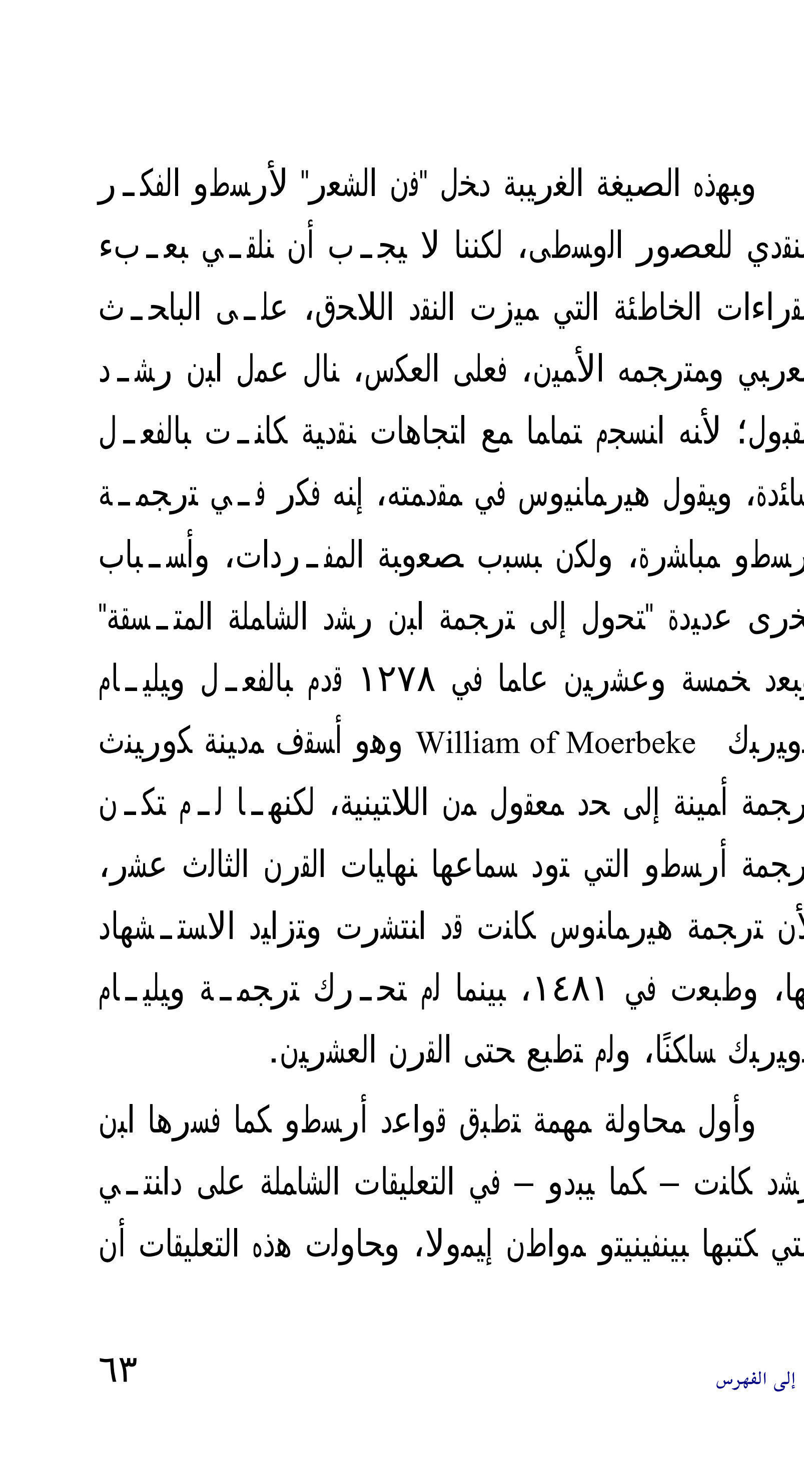
ويشرح ابن رشد في جزء تالٍ العلاقة بـين المحاكـاة والتعليم الأخلاقي، فيقول إنه "طالما أن المحـاكين وصـناع المشابهة يرغبون من خلال أعمالهم في دفـع النـاس إلـى

خيارات معينة، فعليهم إذن أن يعالجوا موضوعات توحي إما بالفضيلة أو الرذيلة، ومن هنا أصبحت الفـضيلة والرذيلـة أساس كل من الفعل والشخصية، ولا هدف للتمثيـل سـوى التشجيع على ما هو صحيح، ورفض ما هو خسيس". (٣)

ويبدو أن مثل هذا التفسير لا بد وأن يؤدي إلـى فكـرة العدالة الفنية، فيثاب الخَير ويعاقب الشرير، لكن ابـن رشـد يأخذ الطريق الأصعب، محاولا التوفيق بين هـذه الوظيفـة الأخلاقية، والبطل الأرسطي الذي يعاني البؤس وسوء الحظ "دون سبب" كما يقول ابن رشد، الذي لا يعطي اهتماما للخطأ المأساوي Hamartia ، لكنه على العكس يقـول إن المأسـاة "تثير الانفعالات الحيوانية مثل الرثاء والخوف، والأسف؛ لأن مجرد وصف الفضيلة لن يثير الروح، ومثل هـذه الإثـارة وحدها قد تجعل الروح مستعدة لقبول الفضيلة بالفعل". (٤).

ويصف ابن رشد إثارة الانفعال بأنه جزء مـن ثلاثـة أجزاء في الفعل المأساوي، والآخران هما الإيحاء والمباشرة، اللـذان يمـاثلان الانقـلاب والاكتـشاف Reversal and Recognition ، وتعرف هـذه المـصطلحات مـن خـلال اصطلاحات أخلاقية، فالمحاكاة المباشرة "تعالج الشيء ذاته"

بمعنى أنها تبين الأشياء الجديرة بالمديح، والمحاكـاة غيـر المباشرة تبين "نقيض ما يمدح، دافعة الـروح لأن ترفـضه وتكرهه" ، وهذه الأجزاء الثلاثة تشكل معـادل ابـن رشـد للحبكة والفعل عند أرسطو، والأجزاء الأخرى للمأساة هـي الشخصية وبحر القصيدة، والموسيقى، والـدرس، ويظهـر استبدال المشهد بالدرس – ويوضح – كيف كان ابـن رشـد بعيدا عن المفهوم المسرحي لفكرة المأساة، فالعرض عنـده يعني في المقام الأول نوعا من القـراءة العامـة التـي لـم يحترمها كثيرا، والشاعر الماهر عنده "لا يحتاج إلى أن يزيد من شهرته من خلال أسباب خارجية مثل الإشارات الدرامية وتعبيرات الوجه، وهؤلاء الشعراء الذين يظهرون البراعـة (رغم أنهم حقيقة ليسوا بـشعراء) يـستخدمون مثـل هـذه الوسائل. [(5)] ويمتدح ابن رشد الوحدة والتماسك والاتـساق لا لذاتها، ولكن لأنها تجعل العمل أكثر تأثيرا في خدمة هدفـه الأخلاقي، وعلى المنوال نفسه، يجـب الأخـذ بالاحتماليـة والضرورة؛ لأن الأفعال المشابهة لأفعال الحياة الحقيقية هي التي يحتمل أن تقدم الإثارة السليمة للروح.



وبهذه الصيغة الغريبة دخل "فن الشعر" لأرسطو الفكر النقدي للعصور الوسطى، لكننا لا يجب أن نلقي بعبء القراءات الخاطئة التي ميزت النقد اللاحق، على الباحث العربي ومترجمه الأمين، فعلى العكس، نال عمل ابن رشد القبول؛ لأنه انسجم تماما مع اتجاهات نقدية كانت بالفعل سائدة، ويقول هيرمانيوس في مقدمته، إنه فكر في ترجمة أرسطو مباشرة، ولكن بسبب صعوبة المفردات، وأسباب أخرى عديدة "تحول إلى ترجمة ابن رشد الشاملة المتسقة" وبعد خمسة وعشرين عاما في ١٢٧٨ قدم بالفعل وليام مويربك William of Moerbeke وهو أسقف مدينة كورينث ترجمة أمينة إلى حد معقول من اللاتينية، لكنها لم تكن ترجمة أرسطو التي تود سماعها نهايات القرن الثالث عشر، لأن ترجمة هيرمانوس كانت قد انتشرت وتزايد الاستشهاد بها، وطبعت في ١٤٨١، بينما لم تحرك ترجمة وليام مويربك ساكنًا، ولم تطبع حتى القرن العشرين.

وأول محاولة مهمة تطبق قواعد أرسطو كما فسرها ابن رشد كانت – كما يبدو – في التعليقات الشاملة على دانتي التي كتبها بينفينيتو مواطن إيمولا، وحاولت هذه التعليقات أن

إلى الفهرس

تثبت أن الملهاة الإلهية عمل يتفق تماما مع قواعد أرسـطو، فتتحرك من اللوم في الجحـيم Inferno إلـى المـديح فـي الفردوس Paradiso، وتشتمل حتى على نوع من الإيحـاءات التي قال بها ابن رشد، فاليأس، مثلا، في الجحيم يمكن رؤيته على أنه انعكاس غير مباشر للأمل في المطهر Purgatorio وليس هناك دليل على أن دانتي نفسه فكر في عمله على هذا النحو، والأصداء الضعيفة لأرسطو التي يمكـن أن تكـون موجودة في Epistle to can Grande della Scala (١٣١٥)، تظهره أكثر توافقًا مع الأفكار التقليدية عن الملهاة والمأسـاة التي وصلت إلى العصور الوسطى مـن خـلال دونـاتوس والنحويين، وطبقًا لهذا التراث تعالج الكوميـديا – التقليديـة وليست الأخلاقية – مـواطنين بعيـنهم، وتكتـب بأسـلوب متواضع، وبدايتها غير سعيدة، لكنها تنتهي نهاية سعيدة، أما المأساة، فتتناول الملوك والأمراء، وأسلوبها راق، وبـدايتها سعيدة، ونهايتها غير سعيدة، ويحدد جوانيس جانونيس مـن بـالبيس Johannes Januensis de Balbis ، وهـو معاصـر لدانتي، في مؤلفه الكاثوليكي The Catholican في قائمته هذه النقاط الثلاثة المميزة.(٦)

إلى الفهرس

ويتعرض خطاب دانتي بسرعة لشخـصيات الكوميـديا والمأساة ليركز على لغة الأنواع الأدبية وبنيتهـا، فالمأسـاة "تبدأ في هدوء وعلى نحو يدعو للإعجاب، لكن نهايتها بشعة مخيفة (ويفسر أغنية الكبش الإغريقية على أنها إشارة إلـى هذا المعنى – فهي كريهة مثل الكبش)، أما "الملهاة" فهي تقدم بعض التعقيدات المزعجة، لكنها تأتي بموضوعها إلى نهايـة سعيدة، واللغة في المأساة "رفيعة وراقية" وفي الملهاة "سـهلة وبسيطة" [٧] وهكذا يبدأ عمل دانتي العظيم عند حدود جهـنم الكريهة البشعة، وينتهي في الجنة، أكثر من هذا كتبت الملهاة الإلهية بالعامية، ولهذا تـصنف كملهـاة، وتختلـف نقطـة الارتكاز هنا عن تلك التي عند ابن رشد، رغـم أن هنـاك افتراضا مشتركًا، وهو أن الملهاة والمأساة مصطلحان يطبقان على أنواع أدبية متعددة، واختفت تقريبا الدلالات المـسرحية عند المؤلفين.

ولقد أعطى التأثير الواسع لدانتي في القرن التالي تأكيدا آخر لهذه التفسيرات الراسخة في العصور الوسـطى عـن الملهاة والمأساة، والتي التزم بها تماما، وبوضوح، تـشوسر Chaucer ، وفي ترجمته لبوإثياس (١٣٧٨) يفـسر الجـزء

الخاص بعجلة الحظ، على نحو يتفق مع هذا التراث النقدي: "فالمأساة يحدث فيها خطأ وفترة من الرخاء، تنتهي بفاجعـة" [٨] ويلاحظ خطاب بتاريخ ٤ مايو ١٤٤٤، من دون لـوبيز، وهو مركيز سانتيلانا، أن الأنواع الأدبية التقليدية هي المأساة والملهاة، والمسرحية الساخرة، فتتـضمن المأسـاة "سـقوط الملوك والأمراء، الذين يولدون في حال سعيدة، ويعيـشون هكذا لوقت طويل ثم يتغير بهم الحال إلـى انهيـار يـدعو للرثاء"، أما المسرحية الساخرة فإنها عمل "يسخر وبقوة مـن الرذائل ويمدح الفضائل" والملهاة "تبدأ بمحنة تجـد طريقهـا للحل في الوسط، لتنتهي في هناء ورضا وسعادة" [٩].

ويبدأ ظهور تراث مسرحي قوي فـي أواخـر كنيـسة العصور الوسطى متناقض مع وجود الشك في الفـن عنـد رعاة الكنيسة الأوائل، وعلى أية حال، فلقد اشتركت وجهتـا النظر الجديدة والقديمة في أن المسرح تعليم، وأكد تيرتيلليان وأوجستين على الصور والموضوعات، والاهتمامات الوثنية للمسرح الكلاسيكي، ولكن السؤال هو: ألم تـستطع جاذبيـة المسرح وخطورتها عندما كانت تلقن هذه القيم، أن تتحـول إلى شيء جيد، خاصـة إذا مـا تحولـت إلـى اهتمامـات

وموضوعات مسيحية؟ لقد كان هـذا بالتحديـد هـو هـدف ساكسون نان هروتسفيتا (٩٣٥ – ٩٧٣م) ، وتعبر المقدمـة التي كتبتها لمجموعة مسرحياتها الملهاويـة عـن اهتمامهـا بهؤلاء الذين استهوتهم "الأفعال الإجراميـة" عنـد قـراءتهم لتيرينيس، وتقترح، لمواجهه هذا التأثير الشرير، "الاحتفـال بعفة العذارى المسيحيات، مع استخدامنا للشكل الفني نفـسه الذي اعتاده القدماء في تصوير الأعمـال المخجلـة للنـساء الساقطات". [١٠]

وهؤلاء الذين بدءوا في التأكيد على العناصر المسرحية في الجمهور نفسه، كانت لهم أهمية أكثر في تطور المـسرح الديني اللاحق. هذا المفهوم، كما يقول أملاريوس أسقف ميتز (٧٨٠ – ٨٥٠) ، طبقه أحد تلامذته وهو هونوريـوس فـي مسرحيته Gemma Animae (١١٠٠)، وكلماته تؤكـد هنـا على الجانب التعليمي: "من المعروف أن هؤلاء الذين قـدموا المآسي، في المسارح، قدموا للناس من خلال إشارات، أحداثًا بين قوى متصارعة، ومع هذا، يجب على كتـاب المأسـاة عندنا أن يقدموا مع هذا، للمسيحيين في مـسرح الكنيـسة،

إشارات عن كفاح المسيح، ويجعلوا هذه الإشارات تتـضمن نصر المخاص" (١١)

وانعكست مثل هذه الاهتمامات انعكاسا واضـحا علـى تطور المسرحيات السلسلة، التي وعى مؤلفوها تماما أن مثل هذه العروض، لا تجعل قصص الإنجيل أكثر حيوية وتأثيرا فقط، بل تجعله أيضا أكثر إثـارة، وهكـذا توافـق مـسرح العصور الوسطى مع هدف هوراس "الإمتاع والتعليم" كمـا نرى بوضوح في وصف الطبيب لشخـصيته فـي Ludus Coventiae :

للتلميذ الجاهل أقف معلما

وعن هذا الموكب أقدم المعلومات

وفي عرضي الآن للمتعلمين

أمنح المسرات.(١٢).

حواشي الفصل الثالث

1- Quoted in Lane Cooper, Introduction, in An Aristotelian Theory of Comedy (New York, 1922), 86.
2- Scholia, 1. 190, quoted by O.B. Hardison, in Classical and Medival Literary Criticism, ed. A. preminger et al. (New York, 1974), 288.
3- "The Middle Commentary of Averroës of Cordova on the poetics of Aristotle, "trans. O.B. Hardison, in ibid., 351.
4- Ibid., 361-62.
5- Ibid., 360.
6- See Wihelm Cloëtta, Beiträge zur litteraturgeschichte des Mittelaters under der Renaissance, 2 vols. (Hall, 1890-92), 1:28.
7- A Translation of Latin Works of Dante Alighieri, trans. Anon. (New York, 1904), 349.
8- Gloss to bk. 2.2, line 50, Geoffrey Chaucer, Works, ed. Walter skeat, 6 vols. (Oxford, 1894), 2:28.
9- Don Ingo Lopez dee Mendoza, Obras (Madird, 1852), 94.
10- Horstsvitha, Opera (Lepizig, 1906), 113.
11- Patrologiae cursus completes: Patrologia Latina (paris, 1844-64), 172, 570, trans. David Bevington, in Medival Drama (Boston, 1975), 9.
12- Ludus Coventria, ed. K.S. Block, Early English Text Society, e.s. 120 (1922), 269.

الفصل الرابع

عصر النهضة الإيطالية

عصر النهضة الإيطالية

إن قصة النقد المسرحي في عصر النهـضة الإيطاليـة هي بالضرورة قصة إعادة اكتشاف أرسطو، واتخـاذ "فـن الشعر" الذي كتبه مرجعا رئيسيا يرجع إليـه فـي النظريـة الدرامية، مع محاولات ربط هذا العمـل بـالتراث النقـدي المستقر سلفًا، وكان أرسطو معروفًا، وأعماله يـشار إليهـا، طوال العصور الوسطى إلا أن سمعته لم تكن تطاول سـمعة هوراس أو شيشيرو وكوينتيليلتيـان، وأفلاطـون، ولا حتـى دوناتس. وحتى مؤلفه "فن الشعر" ذاته، ضاع بالنسبة للغرب إلى أن جاءت ترجمة هيرمانيوسس لابن رشد علـى الأقـل بنسخة مشوهة لتصبح محط اهتمام بعض الباحثين.

وفي نهاية القرن الخامس عشر، جاء جورجيـو فـالا Giorgio Valla (١٤٩٨) بالترجمة اللاتينية، وبنص إغريقي نشر في ١٥٠٨ في البندقية، مما وضع أخيرا نسخًا سـليمة إلى حد كبير، من "فن الشعر" في متنـاول بـاحثي عـصر النهضة، ولكن لم يكن هناك التزام كامل بهـذه الترجمـات، فكما رأينا كيف أن مفاهيم العصور الوسطى المتأخرة عـن

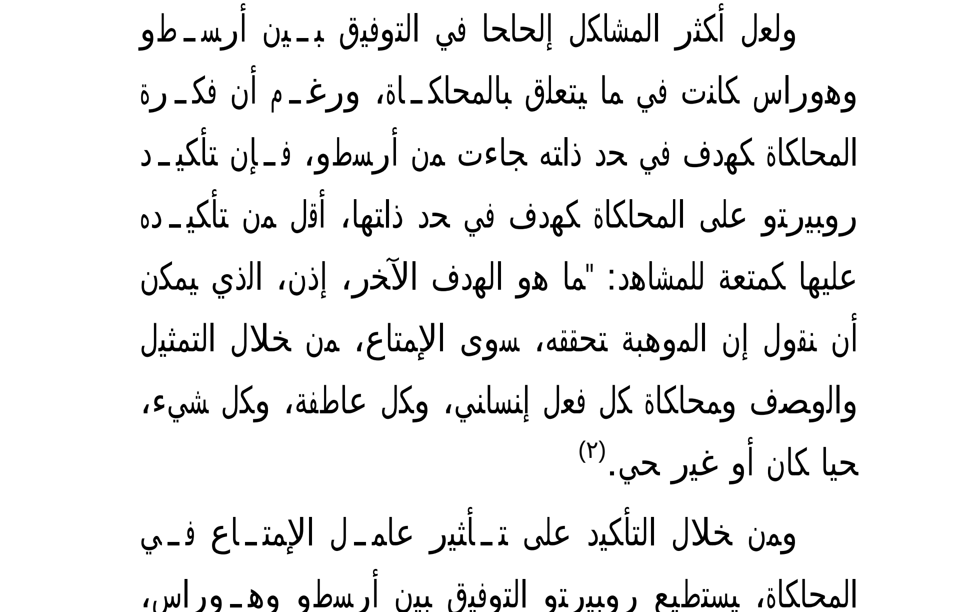
طبيعة كل من المأساة والملهاة ووظيفتها قد تطورت نتيجـة توافق بين عناصـر مـن البلاغيـين اللاتينيـين، والنحـاة الكلاسيكيين المتأخرين، وهؤلاء بدورهم لم يتواءموا في يسر مع نص مكتشف حديثًا، وظل التفضيل الواضح، ولقرن مـن الزمان على الأقل، للنص الذي قدمه ابن رشد، فيذكر بيترو بومبونازي Pietro Pomponazzi مثلا، ابن رشـد، مبـررا خيالات الشعراء: "إنهم يقولون الأكاذيب حتى نصل للحقيقة، وحتى نُعلم العامة الجاهلة، التي لا بد أن توجه إلى الخيـر، وتبعد عن الشر". [(١)]

وكان الرأي السائد عند نقاد بدايات القرن السادس عشر الإيطاليين، هو أن التراث الكلاسيكي كان تراثًا متناغما فـي مجموعه، وأن التناقضات والتضاربات الظاهرة كانت نتيجة القراءات الخاطئة، والترجمات غير السليمة، أو العيوب فـي النصوص الباقية، ولهذا تعهد نقاد القـرن الـسادس عـشر بالمهمة الضخمة وهي ترجمة أرسطو وتقديمه علـى نحـو سلس منطقي، مستخدمين مصطلحات كانت مـن قبـل قـد استقرت في التراث اللاتيني، مـع التأكيـد علـى التلقـين الأخلاقي، وفي تعليق باراسيو Parrasio على "فن الـشعر"

لهوراس (١٥٣١)، ترددت ملحوظة أن هوراس اشتق كـل أفكاره من نيو بتوليموس وأرسطو، وترددت هذه الملحوظـة في العديد من أعمال الحقبة نفسها، وهناك لمسات أرسـطية في الأجزاء الأربعة الأولى مـن "فـن الـشعر" لتريـسينو Trissino (١٥٢٩)، وفي "فن الشعر" التـي كتبهـا دانيلليـو Daniello (١٥٣٦) ويبدو أن هذه الأعمال تأخذ من دوناتس أكثر من الإغريق، ويأتي التلقين كهدف أول، ومن المحتمـل أن يكون أول ناقد يستشهد بأقوال أرسطو، وبـشكل كبيـر، رغم أن ذلك كان في تعليق على هوراس، هو فرانسيـسكو فيليبـي بيـديمونتو Francesco Filippi Pedemonte ، فـي ١٥٤٦، وتظهر في هذا التعليق كل مفاهيم المحاكاة والوحدة، وتعريفات المأساة والملهاة، والاحتمالية، والضرورة الفنيـة، رغم ارتباطها بأفكار هوراس.

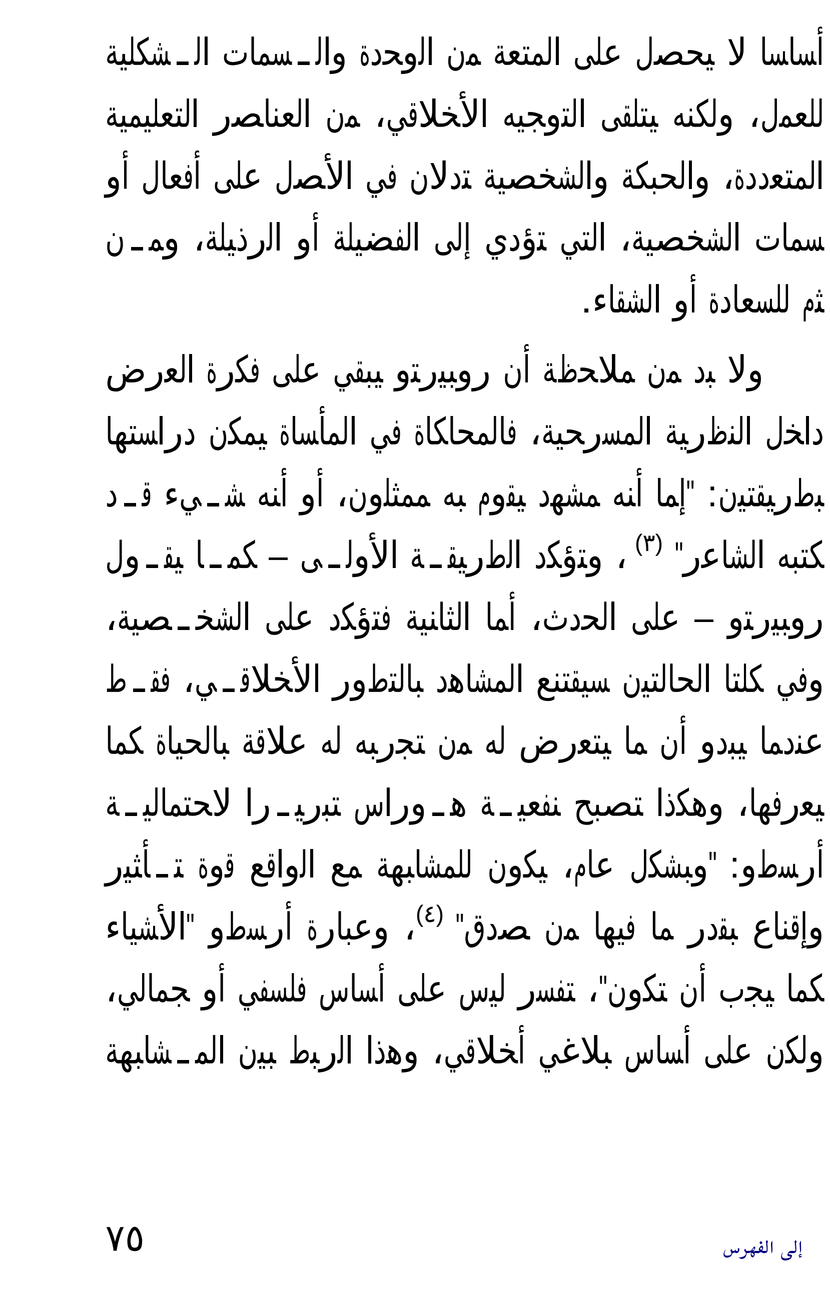
وأول تعليق مهم نـشر علـى أرسـطو نفـسه، كتبـه فرانسيـسكو روبيرتـو Francesco Robortello (١٥٦٨ – ١٥١٦) الذي شغل كرسي البلاغة في العديد من الجامعـات الإيطالية الرائدة، وفي عام ١٥٤٨، وهي السنة نفسها التـي نشر فيها تعليقه، تولى مهام الأستاذية في جامعـة البندقيـة،

ولقد جمع التعليق كل التعليقات المتناثرة عن فن الشعر التـي كتبها الآخرون عبر الـسنوات العـشرين الماضـية عـن الاتجاهات العامة التي أخذ بها النقاد اللاحقون.



ولعل أكثر المشاكل إلحاحا في التوفيق بـين أرسـطو وهوراس كانت في ما يتعلق بالمحاكـاة، ورغـم أن فكـرة المحاكاة كهدف في حد ذاته جاءت من أرسطو، فـإن تأكيـد روبيرتو على المحاكاة كهدف في حد ذاتها، أقل من تأكيـده عليها كمتعة للمشاهد: "ما هو الهدف الآخر، إذن، الذي يمكن أن نقول إن الموهبة تحققه، سوى الإمتاع، من خلال التمثيل والوصف ومحاكاة كل فعل إنساني، وكل عاطفة، وكل شيء، حيا كان أو غير حي.[٢]

ومن خلال التأكيد على تـأثير عامـل الإمتـاع فـي المحاكاة، يستطيع روبيرتو التوفيق بين أرسطو وهـوراس، وبعد ذلك مباشرة يضيف الناقد الإيطالي أن الإفـادة أيـضا موجودة، والطريقة التي تتحقق بها هي الطريقة التقليدية؛ لأن محاكاة الفضلاء من الناس ومـدحهم يحـث النـاس علـى الفضيلة، بينما تردعهم محاكاة الشر وإدانته، وهكذا تـستبدل الأغراض البلاغية بأغراض أرسطو الجماليـة، فـالمتفرج



أساسا لا يحصل على المتعة من الوحدة والـسمات الـشكلية للعمل، ولكنه يتلقى التوجيه الأخلاقي، من العناصر التعليمية المتعددة، والحبكة والشخصية تدلان في الأصل على أفعال أو سمات الشخصية، التي تؤدي إلى الفضيلة أو الرذيلة، ومـن ثم للسعادة أو الشقاء.

ولا بد من ملاحظة أن روبيرتو يبقي على فكرة العرض داخل النظرية المسرحية، فالمحاكاة في المأساة يمكن دراستها بطريقتين: "إما أنه مشهد يقوم به ممثلون، أو أنه شـيء قـد كتبه الشاعر" (٣) ، وتؤكد الطريقـة الأولـى – كمـا يقـول روبيرتو – على الحدث، أما الثانية فتؤكد على الشخـصية، وفي كلتا الحالتين سيقتنع المشاهد بالتطور الأخلاقـي، فقـط عندما يبدو أن ما يتعرض له من تجربه له علاقة بالحياة كما يعرفها، وهكذا تصبح نفعيـة هـوراس تبريـرا لاحتماليـة أرسطو: "وبشكل عام، يكون للمشابهة مع الواقع قوة تـأثير وإقناع بقدر ما فيها من صدق" (٤)، وعبارة أرسطو "الأشياء كما يجب أن تكون"، تفسر ليس على أساس فلسفي أو جمالي، ولكن على أساس بلاغي أخلاقي، وهذا الربط بين المـشابهة

إلى الفهرس

مع الواقع والتلقين الأخلاقي، سيصبح، كما سنرى، واحدا من الأركان الرئيسية في النظرية الكلاسيكية الفرنسية الجديدة.

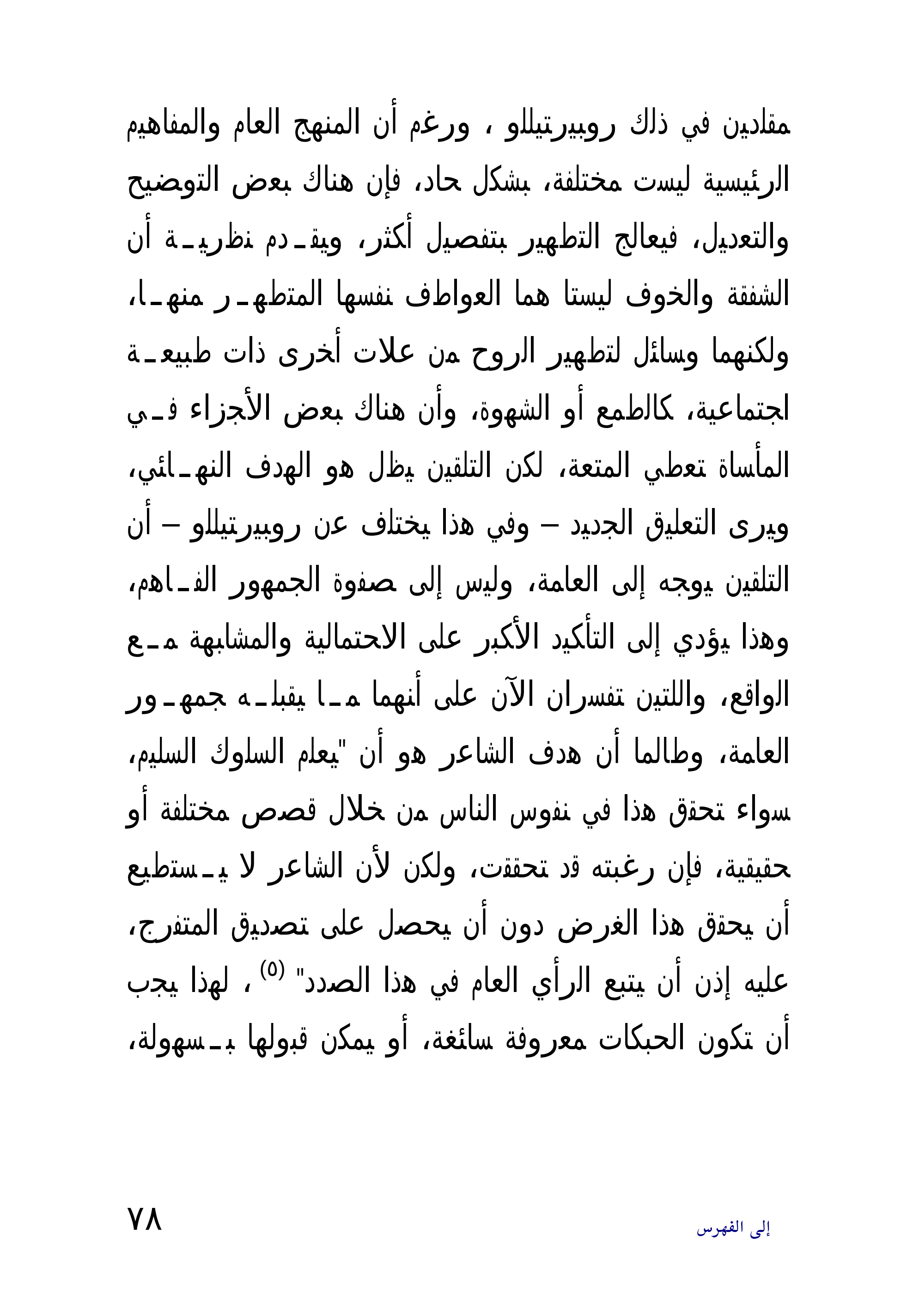
وهناك العديد من الأفكار الثانوية العديدة ملحقة بتعليـق روبيرتيللو، وإحداها عن الملهاة، وهي في الأساس، وبساطة، إعادة صياغة ما قاله أرسطو في فن الشعر، مـع اسـتبدال المأساة بالملهاة، وتكرار ما يراه روبيرتيللو مـشتركًا بـين الاثنين، وتميز الأنواع الأدبية من حيث الموضوع، فتنـاول الملهاة شخصيات من العامـة مبتذلـة، والمأسـاة تتنـاول شخصيات أسمى، وفيما يعن بأجزاء الملهاة، وأنواع الحبكة، والاكتشاف، والشخصية، والفكر، واللغة، يتبع روبيترتيللـو أرسطو إلى حد كبير، رغم أنه يؤكد أكثر علـى الملاءمـة المشابهة، وتتجه المقالة في النهاية إلى دونـاتس وهـوراس كمرجعين بالنسبة لأجزاء الملهاة، وقاعدة فصولها الخمـسة، وفكرة أنه لا يسمح للشخصية في الكوميديا بالدخول أكثر من خمس مرات (وأقل للمأساة).

وخلاصة القول، تحقق تواءم أرسطو للنظرية الأدبيـة السائدة فقط من خلال تعديل جذري للنص الأصلي، وهو أقل مما لو أعدنا الصياغة على طريقة ابن رشـد فـي تفـسير

إلى الفهرس

المفاهيم الرئيسية، فيختفي تأكيد أرسطو على الوحدة الفنيـة، طالما أن الهدف ليس هو التأثير الفني، ويتم تحليل الأجـزاء المختلفة للعمل وفق تأثير كل منهـا فـي إقنـاع أو إمتـاع المشاهد، وتطبق أفكار هوراس عن اللياقة والملاءمة، علـى كل جوانب الدراما، على افتراض أن أفراد الجمهور سـوف يقتنعون، وسوف تحركهم الأحداث والشخصيات، واللغة التي تتفق والمفاهيم الموجودة مسبقًا، والاهتمـام بالمـشابهة مـع الواقع يفسر تعليق روبيرتيللو علـى ملحوظـة أرسـطو أن المأساة تحاول أن "لا تزيد عن دورة واحدة للشمس، أو مـا يقرب من ذلك" ، ويفسر روبيرتيللو ذلك بأنه لابد وأن يعني منذ طلوع الشمس إلى غروبها وليس يوم به أربعة وعشرين ساعة، لأن الناس لا يتحركون أو يتحدثون في الليل، وعلـى هذه النقطة بالذات أقام أول تعليق على أرسطو فـي عـصر النهضة، الاتجاه العام لكل هؤلاء الذين جاءوا فيما بعد.

وشهد العام التالي (١٥٤٩) أول ترجمة لأرسطو باللغة العامية، قام بها بيرناردو سيجني Bernardo Segni ، وفـي عام (١٥٥٠) نـشر برتومولـو لومبـاردي Bertolomeo Lombardi وفينسينزو ماجي Vincenzo Maggi تعليقًا جديدا



مقادين في ذلك روبيرتيللو ، ورغم أن المنهج العام والمفاهيم الرئيسية ليست مختلفة، بشكل حاد، فإن هناك بعض التوضيح والتعديل، فيعالج التطهير بتفصيل أكثر، ويقـدم نظريـة أن الشفقة والخوف ليستا هما العواطف نفسها المتطهـر منهـا، ولكنهما وسائل لتطهير الروح من علات أخرى ذات طبيعـة اجتماعية، كالطمع أو الشهوة، وأن هناك بعض الأجزاء فـي المأساة تعطي المتعة، لكن التلقين يظل هو الهدف النهـائي، ويرى التعليق الجديد – وفي هذا يختلف عن روبيرتيللو – أن التلقين يوجه إلى العامة، وليس إلى صفوة الجمهور الفـاهم، وهذا يؤدي إلى التأكيد الأكبر على الاحتمالية والمشابهة مـع الواقع، واللتين تفسران الآن على أنهما مـا يقبلـه جمهـور العامة، وطالما أن هدف الشاعر هو أن "يعلم السلوك السليم، سواء تحقق هذا في نفوس الناس من خلال قصص مختلفة أو حقيقية، فإن رغبته قد تحققت، ولكن لأن الشاعر لا يـستطيع أن يحقق هذا الغرض دون أن يحصل على تصديق المتفرج، عليه إذن أن يتبع الرأي العام في هذا الصدد" [٥] ، لهذا يجب أن تكون الحبكات معروفة سائغة، أو يمكن قبولها بـسهولة،

والمنطق نفسه يمكن تطبيقه بالنسبة للشخـصيات وأسـلوب اللغة.

وهذا يؤدي إلى مفهوم اللياقة Decorum ، وإلى مفاهيم أخرى عديدة تحدد الشخصية، وهي مفـاهيم جوهريـة فـي النظرية الكلاسيكية الجديدة: مثل مراعاة مبـادئ الأخـلاق والمواءمة، والعمومية، ومراعاة مبادئ الأخلاق هي الهدف، أما الوسائل فهي المواءمة والعمومية، فـلا بـد أن يحـاكي الشعراء أفضل الناس، وأن يجعلوا منهم نماذج تُحتذى عنـد تصوير سلوكياتهم، بمعنى أنهم يجب أن يعبروا عن أعلـى درجات الاستقامة في الشخصيات عند هـؤلاء الأشـخاص الذين يحاكونهم" ، ولكنه إذا ما أريد لهذه النماذج أن تكـون مؤثرة، فلا بد لها أن تكون عامـة ومحتملـة؛ لأن الـشاعر يتناول الشامل، فإذا ما قدم الشاعر ملكًا يقول أو يفعل شـيئًا ما، فيجب أن يكون ما يقوله أو يفعله متوائما مع هذه الأشياء التي تتعلق عادة، وبالضرورة – بالملوك".

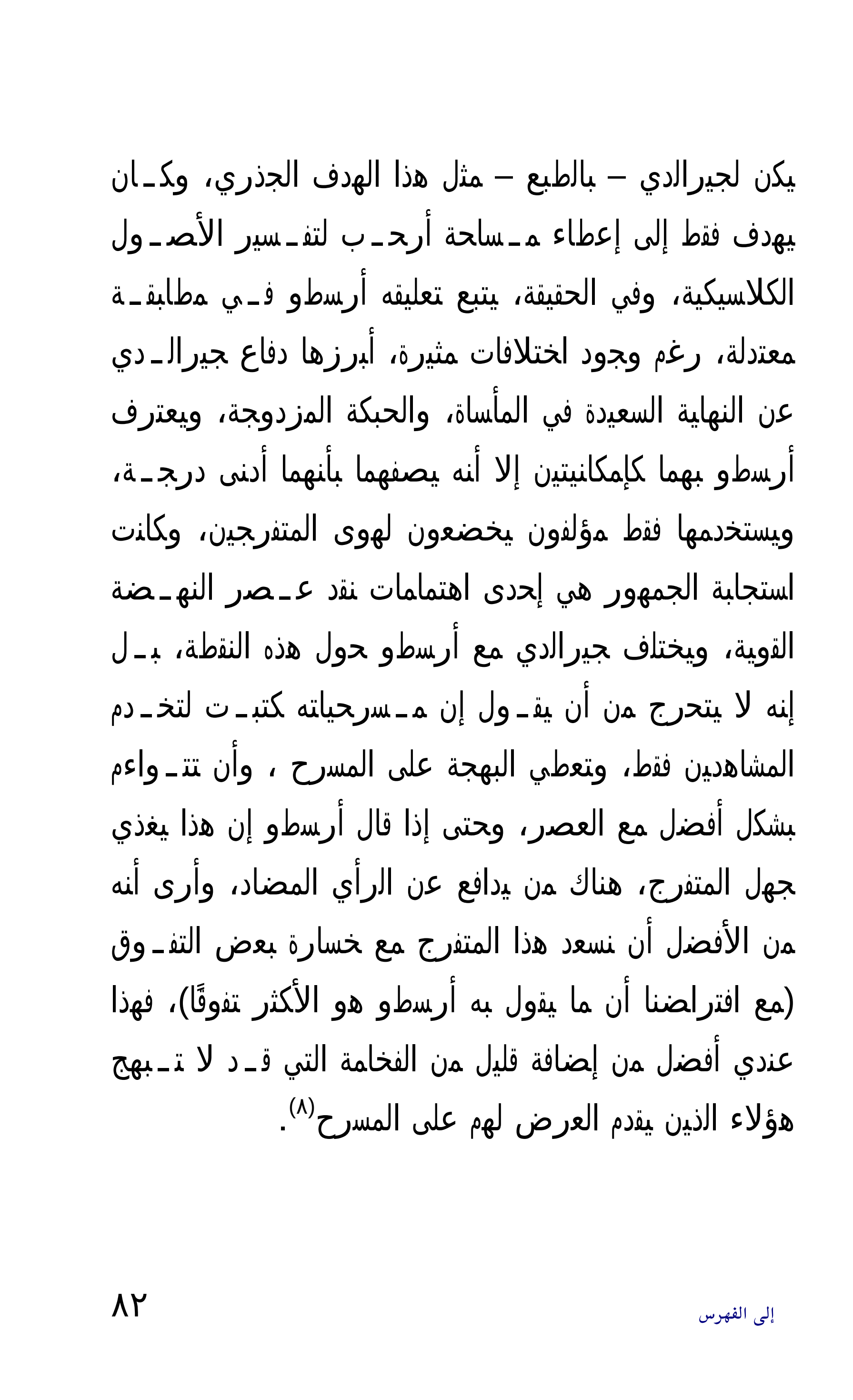
وهكذا يوحي التأكيد على المصداقية بالالتزام الـصارم بالزمن الحقيقي، وطالما أن كلا من المأساة والملهاة تحاولان الاقتراب من الحقيقة بقدر الإمكان، فـإن المتفـرج يمكنـه

بصعوبة أن يقبل أشياء تحدث في شهر، وتقدم له فقـط فـي ساعتين أو ثلاثة ساعات، فإذا ما عاد رسـول أرسـل إلـى مصر بعد ساعة، فأين هذا المتفرج الذي "لن يصفر ويبـدي استهجانه للممثلين على المسرح، ويحكم على الفعـل الـذي يصيغه الشاعر بأنه ينقصه المنطق"[٦].

وأول نظرية عامة للدراما في عصر النهـضة، كتبهـا المؤلف المسرحي، جيامباتيـستا جيرالـدي Giambattista Giraldi أو سـينثيو Cinthio (١٥٠٤ – ١٥٧٣)، وكانـت مقارنـة بـين المأسـاة والكوميـديا Discorso intorno al comporre delle comedie e delle tragedie وكما هو الحال، أخذت موقفًا أقل تشددا من تلك النظريات التي قدمها هـؤلاء النقاد الذين لم يكونوا ممارسين للفن. ونشر هذا المقال فـي عام ١٥٥٤، إلا أن تاريخ كتابته غير مؤكد، وادعى جيرالدي أنها أول عرض لفن الشعر الذي كتبه أرسطو، ووقعـه فـي عام ١٥٤٣، لكن الدليل الموضوعي يضعه فيما بعد، ومـن المحتمل أنه اختار التاريخ كي يثبت ادعاءه بالـسبق، وكـي يتجنب اتهامات ماجي Maggi بالانتحال.

ولمدة نصف قرن تقريبا قبل أن يكتب جيرالدي مقالـه، كان القصر والمجتمع الأكاديمي في فيراري مهتمين بإحيـاء إنتاج المسرحيات الكلاسيكية، وكان هذا تحت تأثير أريـستو Ariosto إلى حد كبير، وكان الإنجاز الكبير لجيرالدي فـي إحياء إنتاج المسرحيات الكلاسيكية، وتمثل ذلك في مأسـاته أوربيكي Orbecche ، التي تأثر فيها بشكل قـوي بـسينيكا، وكان أول عرض لها في عـام ١٥٤١، وعنـدما نـشرت أوربيكي في عام ١٥٤٣، كان جيرالدي قـد كتـب ثـلاث مسرحيات أخرى، ودراسته على الأول كانت دفاعا عن هـذه الأعمال، وأيضا شرحا لأرسطو، وربما يقودنا تعليق جاء في إهداء أوربيكي إلى أن نعتقد بأن جيرالدي كان يميـل إلـى الأخذ بالنقد النسبي Relativistic Criticism الذي ظهر فـي القرن التاسع عشر، في هذا التعليق نقرأ: "إن أرسطو غامض إلى الحد الذي لا يمكننا فيه الاقتداء به، ومـن الأفـضل أن نحتكم إلى العقل، آخذين في الاعتبار الزمن والمكان والتطور الذي حدث"(٧) ، وتبدو العبـارة الأخيـرة وكأنهـا صـورة مستقبلية تنبئ بمقولة هيبوليت تين Hippoltye Taine الشهيرة عن السلالة واللحظة والبيئة في القرن التاسع عشر، ولكن لم

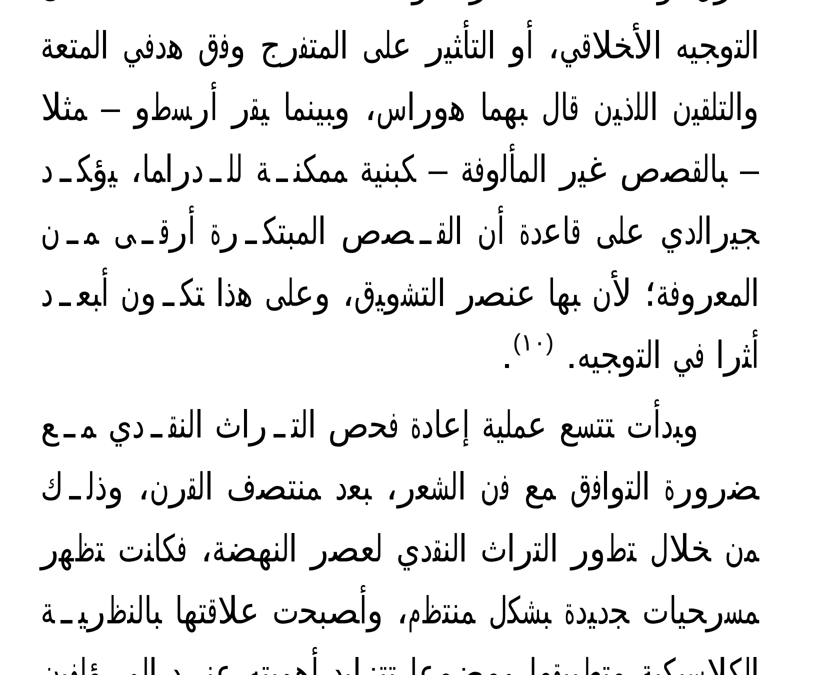
إلى الفهرس


يكن لجيرالدي – بالطبع – مثل هذا الهدف الجذري، وكـان يهدف فقط إلى إعطاء مـساحة أرحـب لتفـسير الأصـول الكلاسيكية، وفي الحقيقة، يتبع تعليقه أرسطو فـي مطابقـة معتدلة، رغم وجود اختلافات مثيرة، أبرزها دفاع جيرالـدي عن النهاية السعيدة في المأساة، والحبكة المزدوجة، ويعترف أرسطو بهما كإمكانيتين إلا أنه يصفهما بأنهما أدنى درجـة، ويستخدمها فقط مؤلفون يخضعون لهوى المتفرجين، وكانت استجابة الجمهور هي إحدى اهتمامات نقد عـصر النهـضة القوية، ويختلف جيرالدي مع أرسطو حول هذه النقطة، بـل إنه لا يتحرج من أن يقـول إن مـسرحياته كتبـت لتخـدم المشاهدين فقط، وتعطي البهجة على المسرح ، وأن تتـواءم بشكل أفضل مع العصر، وحتى إذا قال أرسطو إن هذا يغذي جهل المتفرج، هناك من يدافع عن الرأي المضاد، وأرى أنه من الأفضل أن نسعد هذا المتفرج مع خسارة بعض التفـوق (مع افتراضنا أن ما يقول به أرسطو هو الأكثر تفوقًا)، فهذا عندي أفضل من إضافة قليل من الفخامة التي قـد لا تـبهج هؤلاء الذين يقدم العرض لهم على المسرح(٨).

ومن الضروري هنا أن نذكر أن هدف إسعاد الجمهور لم يقدم أبدا كغاية في حد ذاتها، وأن البهجة وسيلة الغرض منها هو التوجيه الأخلاقي، وعلى هذا الأساس يتناول جيرالدي كل من فكرة التطهير، وموضوع الملهاة، والمأساة، فيقول:

"تطهرنا المأساة – من خلال الشفقة والخوف – مما يجب أن نتجنبه، فهي تطهرنا من تلك الأخطاء التي انغمست فيها الشخصيات المأساوية، لكن الملهاة تدعونا إلى الطريق القويم في الحياة، فتعرض أمامنا ما يحاكى، بالإضافة إلى المعتدل من العواطف والمشاعر، المصحوبة بالضحك والدعابات الساخرة". [٩]

ويدعو جيرالدي إلى التمييز الواضح بين النوعين الأدبيين من حيث الشخصية (الملكي في مقابل العامي) والفعل (النبيل في مقابل المبتذل) واللغة (الشعر في مقابل النثر)، أما اهتمام أرسطو بطول الحبكة، فيتحول، رغم تحذيره، إلى أن يصبح زمن العرض الفعلي، فيعطي جيرالدي ثلاث ساعات للملهاة، وأربع للمأساة، رغم أن الفصول الخمسة للأخيرة قد تشتمل على أحداث "يوم واحد"،



وطوال هذا التعليق يمكننا ملاحظة عملية جعل كل ما هو تنازل أو استثناء عند أرسطو، قاعدة عامة، تحت مسمى التوجيه الأخلاقي، أو التأثير على المتفرج وفق هدفي المتعة والتلقين اللذين قال بهما هوراس، وبينما يقر أرسطو – مثلا – بالقصص غير المألوفة – كبنية ممكنة للدراما، يؤكد جيرالدي على قاعدة أن القصص المبتكرة أرقى من المعروفة؛ لأن بها عنصر التشويق، وعلى هذا تكون أبعد أثرا في التوجيه. (١٠).

وبدأت تتسع عملية إعادة فحص التراث النقدي مع ضرورة التوافق مع فن الشعر، بعد منتصف القرن، وذلك من خلال تطور التراث النقدي لعصر النهضة، فكانت تظهر مسرحيات جديدة بشكل منتظم، وأصبحت علاقتها بالنظرية الكلاسيكية وتطبيقها موضوعا تتزايد أهميته عند المؤلفين الباحثين المعاصرين، وكان جيرالدي أبرزهم، لكنه لم يكن بأية حال، المسرحي الوحيد، الذي يدافع عن عمله بالإشارة إلى أرسطو كلما كان ذلك ممكنًا، والاقتباس عند الضرورة من التطبيقات الرومانية مقابل الإغريقية، يوربيديس ضد سوفوكليس، ثم تصديق المتفرج واقتناعه ضد كل شيء آخر،

وفي السنوات بين ١٥٤٣ – ١٥٥٨، شارك جيرالـدي فـي جدال حول عمل مسرحي آخر وهـو سـبيرون سـبيروني Sperons Speroni (١٥٠٠ – ١٥٨٨)، ولاقـت مـسرحية سبيروني كاناس Canace (١٥٤١) الهجوم من بـارتولوميو كافالكاني وآخرين لعدة أسباب، لكن السبب الأساسي هـو أن أبطالها أشرار، غير مناسبين للمأساة، طبقًا لأرسطو نفـسه، وأقر سبيروني بأنه ابتعد عن التراث، لكنه صـمم علـى أن الأشرار أيضا يثيرون الشفقة والخوف، وأن الشخص العادي يقف بين الخير والشر، ولهذا يمكنه التعاطف مـع الاثنـين، وعندما طلب سبيروني من جيرالدي أن يبدي رأيـه، خيـب الأخير رجاءه، باتخاذ موقف أرسطي متـشدد، متفـق مـع كالفالكانين في أن الشخصية الرئيسية في كاناس لا يمكنها أن تثير التطهير المناسب، ولهذا لا يستفيد المتفرج، وعند هـذا الحد توقف الموضوع، لكن القضايا التي أثارتهـا كانـاس، ومسرحيات جيرالدي، وما تفرع عن هذه القضية من أفكار، كانت تعاود الظهور عندما يحاول مسرحيون لاحقون تحـدي النظرية الكلاسيكية.

ولـم يكـن كاتـب فلـورانس المـسرحي الكوميـدي أنتوفرانسيسكو جرازيني المسمى بلاسـكا الثـاني II Lasca (١٥٨٣ – ١٥٠٣) ، ثوريا في فنـه المـسرحي، رغـم أن مقدمات مسرحياته تتحدى وبجرأة النظرية الكلاسيكية، فتشكو مقدمة مسرحية لاجولوسيا La Gelosia من الانقياد الخـانع للمؤلفين المعاصرين للتطبيق الكلاسيكي، وعلـى الأخـص مسألة اكتشاف الأقارب الضائعين غير المعقولة، وكيف أنهم لا يقدمون إلا خليطًا مشوها من القديم والحديث عندما يتبعون القدماء، أغرب من هذا يرفض جرازينـي وجهـه النظـر الـشائعة وهـي أن الكوميـديا وسـيلة تعلـيم، فيقـول إن "من يريد أن يعرف الحياة المدنية المسيحية لا يـذهب إلـى المسرحيات الكوميدية من أجل ذلك، وعلى هـؤلاء الـذين يبتغون هذه المعرفة، أن يرجعوا إلى آلاف الكتب المقدسـة الجيدة والمتوفرة، وأن يحضروا دروس الوعظ لـيس فقـط أثناء فترة الصيام، لكن أيضا طوال العام" (١١) أما مقدمة La Strega (١٥٦٦)، فتصدر تحديا أكثر صراحة إذا تقول: "لقد عرف أرسطو وهوراس أزمانهم، لكن زماننا مختلف، ولنـا

إلى الفهرس

عادات مختلفة، وديانة أخرى، وطريقة أخرى للحياة، لهـذا يجب أن نبدع مسرحياتنا على نحو مختلف". [١٢]

ومثل دعوات الاستقلال المتناثرة هذه، الـصادرة عـن كتاب المسرح الممارسـين، تجاهلتهـا، وبـشكل مـستمر، التعليقات التراثية الأكاديمية، وفي عام ١٥٦٠ ظهـر ثالـث "التعليقات العظيمة" على "فن الشعر" لبيترو فيتـوري pietro Vettori (١٤٩٩ – ١٥٨٥)، وكان فيتوري أكثـر اهتمامـا بقضايا محددة في فقه اللغة، وإن كان أقل دعما لأية نظريـة أدبية سابقة من تلك التي قدمها روبيرتيللو وماجي، مما جعل موقفه أكثر اقترابا من المفاهيم الأولى، فيعتبـر، مـثلا، أن التطهير هو غاية المأساة رغم أنه يقر بأن عواطف أخرى – ليس من بينها الشفقة والخوف – تسببه، ورغـم أن أسـلوبه كان أقل تلقينًا ممن سبقوه، فإن تأكيده على مشاعر المتفـرج وعقيدته يضعه وبوضوح ضمن التراث البلاغي.

وبالإضافة إلى بعض التعليقات على أرسـطو، هنـاك بعض الدراسات عن الشعر نشرت في هـذا الوقـت، تهـتم بشكل مغاير بفن الشعر، في الوقت الذي تناقشه فيه العديـد من الدراسات وبالتفصيل، لعل أكثرها تفصيلا، وأشهرها هي

عن فن الـشعر Du poeta (١٥٥٩)، لأنطونيـو مينتيرنـو Antonio Minturno، أسقف أجينتو المتوفى (١٥٧٤)، ونشر مينتيرنو، بعدها بأربعة أعوام، ملحق بالإيطالية وهـو Arte poetica ، الذي كان أقل اهتماما بالنظرية العامـة، وأكثـر اهتماما بتحليل أنواع معينة في الفن المعاصـر، والكتابـان الثالث والرابع من Du poeta يركزان تماما علـى المأسـاة والكوميديا على نحو يشابه الكتاب الثاني في Arte Poetica .

وكان مينتيرنو، وهو مطران وشاعر وناقد ومشارك في المجلس الثلاثي، قد أصدر هاتين الدراستين في الوقت نفسه، وكانت إحدى اهتمامات المجلس المحلي هي تحديد ما يجـب حفظه وتدعيمه من مرحلة إحياء التراث الكلاسيكي وبدايـة عصر النهضة، وهذا ما ميز نظرية الأسقف الأدبية أيـضا، وهي بالتأكيد أكثر تحفظًا وتزمتًا مـن تلـك التـي قـدمها جيرالدي، وكمثال على ذلك: يعلن مينتيرنو أن غاية الفن هي "أن يعلم ويمتع ويثير، مع الهدف الآخر للمأساة وهو "تطهير مشاعر هؤلاء الذين يسمعون" [١٣] وعلى أساس هذه المقولـة ينسب لمينترنو الفضل في إضافة عبارة "أن يثيـر" لمقولـة هوراس "أن يعلم ويمتع"، لكنه بالتأكيد ليس أول من قال بهذا،

لأن روبيرتيللو كان قد تحدث عن المشابهة مع الواقع بهدف التأثير والإقناع، وعن فكرة إثارة الشفقة والخوف، وعما إذا كان هذا غاية في حد ذاته (كما قال بهذا بعض النقاد الـذين أكدوا على المتعة العاطفية للمأساة)، أو أنها وسيلة لغاية (كما قال الذين يرغبون في المنفعة الأخلاقية، فكل هـذا تـضمن التأثير على المتفرج، بل إن هوراس ومن جاء من بعده مـن النقاد لاحظ فكرة إثارة الدراما للضحك والبكاء، لكن مينتيرنو رفع هذا التأكيد على العاطفة إلى الحد الذي جعـل الهـدف المزدوج التقليدي لفن الشعر هدفا ثلاثيا، ومن المحتمـل أن مينتيرنو قد استقى هذا ليس من النقد الأدبي، ولكن من مقولة سيسرو "أن يعلم ويمتع ويثير" ، وأن بلاغة سيـسرو كانـت مصدرا مهما لعديد من أفكاره.

ويطور مينتيرنو هذه الاهتمامات الثلاثة في كتابه Arte Poetica ، في مزيج شيق من أفكـار العـصور الوسـطى والنهضة، فالمأساة تعلم على طريقة العصور الوسطى مـن خلال عرض نماذج من تصاريف الأقدار "كي نفهم أنـه لا يجب علينا أن نضع ثقتنا في ماديات الحياة عنـد الرفاهيـة، وأنه مهما طال عمر الإنسان، واستقر به الحال، فإنه ضعيف

وفان، وأن السعيد قد ينقلب حاله إلى بؤس شديد، والعظيم قد يصبح ذليلا متواضعا" (١٤)، ويفهم التطهير في هذا الـسياق على أنه بصيرة مكتسبة لأنه "لـيس هنـاك إنـسان تغلبـه الشهوات تماما حتى إنه لا يتأثر من خلال الخوف والـشفقة على شخص آخر بائس، ولا تطهر روحه من المشاعر التي كانت سببا في حالة البؤس تلك" (١٥) .

وكما فعل المنظرون الآخـرون المهتمـون بالتوجيـه الأخلاقي للمتفرج، يؤكد مينتيرنو على المـشابهة الكاملـة، فعلى الشاعر أن يقدم ما هو حقيقي وأن يحاكيه حتى يقبلـه المتفرج كحقيقة، ولهذا يعطـي وظيفـة رئيـسية للملاءمـة واللياقة، وتتميز الأنواع الأدبية بنهايتها (رغم أن مينتيرنـو يسمح بالنهايـات الـسعيدة للمأسـاة) وأنـواع شخـصياتها (الشخصيات العظيمة للمأساة والتجار والعامة للكوميديا، أمـا المسرحيات الهجائية فشخصياتها سخيفة ووضيعة وحقيـرة)، وعند ذكره للأمثلة الكلاسيكية ينصح بأن لا يزيد زمن الفعل الدرامي عن يوم، وأن لا يزيد بأي حال من الأحـوال عـن يومين، مع ضرورة أن لا يزيد زمن العرض الفعلـي عـن ثلاث أو أربع ساعات، ويعيد ما قاله أرسـطو بخـصوص

وحدة العمل الفني واكتماله، لكن هذه الوحدة عنده شكلية؛ إذ إنه يحال الأجزاء المختلفة للمسرحية وفق تأثيرها البلاغـي، وليس علاقاتها الجمالية المتداخلة.

وفي خلال الأربع سنوات بين هاتين النظريتين اللاتينية والإيطالية التي قدمهما مينتيرنو، ظهر عملان لهمـا تـأثير واسـع مـن النـوع نفـسه: فـن الـشعر The poetice (١٥٦١) لجوليـوس سـيزار سـكاليجار Julius Caesar Scaliger (١٥٥٨ – ١٤٨٤) والكتابان الخامس والـسادس من فن الشعر La Poetica لتريـسينو Trissino فـي عـام ١٥٦٣، وكان عمل سكاليجار أضخم من كتابي مينتيرنو، إنه بحق عمل هائل ودقيق يفسر لماذا اعتبر سكاليجار عند موته أكثر الناس علما في أوروبا، وكان لتنظيم الدراسة أثر أكبـر من حجمها أو العلم الذي فيها؛ لأن سكاليجار لم يكن ليرضى – كما فعل مينتيرنو – بمجرد تجميع مادة لأفكار نقدية غير متناسقة في أغلب الأحوال، فعمـل دائمـا علـى اكتـشاف العلاقات الداخلية، وأن ينشئ نظاما دقيقًا متسقًا، مدركًا تماما أن هذا النظام الذي أنشأه يتناقض مع أرسطو في العديد مـن النقاط المهمة، لكنه، وبدون تردد، اختار الاتساق، ولم يختر

المرجعية، وبلغت سمعته شأنًا عظيما حتى إن النقاد الذين لم يتفقوا مع أرسطو الذي كان المرجع الدائم لهم، كانوا يشيرون إلى سكاليجار كبديل ممكن، ومن قبل كان شعراء مسرحيون أمثال جيرالدي سينثيو Geraldi Ginthio وسبيرونو Speroni قد تحدوا مرجعية أرسطو، وسكاليجار هو أول ناقد رئيـسي يظهر استقلالية مشابهة.

وتبتعد تعريفات سكاليجار للمأساة والملهاة، لـيس فقـط عن أرسطو (الذي يرفضه بالتحديـد)، ولكـن أيـضا عـن التعريفات التقليدية للنحويين،" فالمأساة محاكاة مـن خـلال أفعال في الحياة مميزة إلى حد ما، نهايتها غير سعيدة، وتقدم في خطاب جاد متسق"، وحتى النهاية غير السعيدة يستبعدها سكاليجار في جزء تال، مقترحا أن تكتفي المأساة بالأفعـال الرهيبة، أما الملهاة فهي "عمـل درامـي ملـيء بالمكائـد والأفعال، سعيدة في نهايتها ومكتوبة بالأسلوب الـشائع" [١٦] ويستبعد الاتساق والأغنية من تعريف المأساة علـى أسـاس أنهما يتواجدان فقط عندما تعرض المأسـاة علـى المـسرح وليس عند القراءة، ويستبعد أيضا "طول المأسـاة المناسـب" لأنه تحصيل حاصل، والتطهير لأنه لا يمكن تطبيقـه فـي

جميع الأحوال، وعلى نحو مشابه يستبعد عناصر أخرى من المأساة يرى أن تقسيم أرسطو لها مهم، والأخـرى دخيلـة، خليط في معظمها من أشياء غير محتملة؛ فالحبكة كاملة فـي حد ذاتها، والشخصية سمة لها، واللغـة زخـرف للحبكـة، والفكر جزء من اللغة، أما الموسيقى والمشهد فلـيس لهمـا ضرورة بالمرة في المأساة.

وهذا الترتيب قد يعني أن سكاليجار يتفق مع أرسـطو على الأقل بالنسبة لأهمية الحبكة، لكن تعريـف سـكاليجار يوحي بالفعل بأنه يعتبر الشخصية أكثر أهمية؛ لأنـه مثـل معظم معاصريه كان يرى أن غاية المسرح الحقيقيـة هـي تغيير الأخلاق إلى الأفضل، لكنه على عكس معاصـريه، لا يحاول في نفس الوقت إرجاع هذا إلى أرسطو، وفي صراحة يؤكد على زاوية أخرى، فيذكر أن أرسطو ركز على أن بيت القصيد هو المحاكاة، لكن سكاليجار يعارض فيقول: "غايـة الفن ليست المحاكاة بل التلقين الممتع من خلاله يمكن توجيه عقول الناس إلى المنطق السليم، ومن خلاله أيـضا يحقـق الإنسان الفعل الكامل وهذا ما يسمى بالتجمل". [١٧]

وفي الحقيقة ليس من المبالغة بـالمرة أن نقـول بـأن سكاليجار قد أنكر المحاكاة كلية، فبينما فسر النقاد الـسابقون مصطلحات أرسطو "ملائم" و "مثل الواقع" على أنها تعني أن الشخصيات الدرامية يجب أن تتواءم مع توقعات المتفرج أو معايير الطبيعة، لا يميز سكاليجار بين ما هو للطبيعة وما هو للفن، فإبداعات فيرجيل لها صفات إبـداعات الطبيعـة. (١٨) ويكتسب مفهوم المشابهة مع الواقع بهذا الشكل تفسيرا جديدا، أخذ به واقعيو القرن التاسـع عـشر، فالمـسرح بالنـسبة لسكاليجار يخلق واقعا لا يشعر فيه المتفرج بـأي تـصنع، ورغم أن سكاليجار لم يستخرج من هذا تفسيرا ضيقًا للزمان أو المكان، فإنه صمم على أن الأفعال المسرحية لا بـد وأن تماثل الواقع على قدر الإمكان شريطة أن يكون لهذا الأساس الفكري، وهذا يبرر، إلى حد ما، التسمية الفرنسية للوحـدات بوحدات سكاليجار Unites Scaligeriennes

وبعد نشر آخر جزأين من كتابه "فن الـشعر"، اللـذين لا يعرف التاريخ الفعلي لكتابتهـا، تـوفى جيـانجيورجيو تريسينو Giangiorgio Trissino في عـام ١٥٥٠، وحقـق تريسينو أول شهرة له ليس كناقد ولكن كمؤلـف مـسرحي،

وكانت مسرحيته Sofonisba (١٥١٥) أفضل مآسي عـصر النهضة بالنسبة للكثيرين، ووصل إلى مراتـب عاليـة فـي الكنيسة، والخدمة الدبلوماسية، وأيضا الأدب والنقد، ورغـم أن مقدمة مسرحيته تبين معرفته بأرسطو – وهذا غير معتاد في زمنه، فإن آثار هذه المعرفة تظهر فقط في الكتب الأربعة الأولى من فن الشعر التي نشرت له فـي ١٥٢٩ ، وأعلـن تريسينو في ذلك الوقت أن الكتابين الباقيين في سبيل الإعداد، وسيظهران بعد وقت قصير، ولو تحقق هذا الوعـد وظهـر هذان الكتابان على غير النحو الذي ظهرا به بعد ذلك، لكان لتريسينو الفضل في تقديم النقد الأرسطي إلى عصر النهضة الإيطالي. وعلى أية حال ظهر هذان الكتابـان فـي ١٥٦٣، وكانا أقل ثورية ، ومن المحتمل أن مؤلفهما قد أعاد كتابتهما بالفعل أثناء العشرين سنة التي تخللت الفترتين اللتين وضـع فيها ماجي وروبيرتيللو، أرسطو في مكان الصدارة.

ورغم أن جزءا من النقاش العام كان يدور حـول فـن الشعر كما هو الحال مع سكاليجار، فـإن كتـب تريـسينو الأخيرة كانت بالضرورة ترجمـة مكـررة وتعليقًـا علـى أرسطو، أقرب في شكلها لأعمال روبيرتيللو، ليس فيها نسق

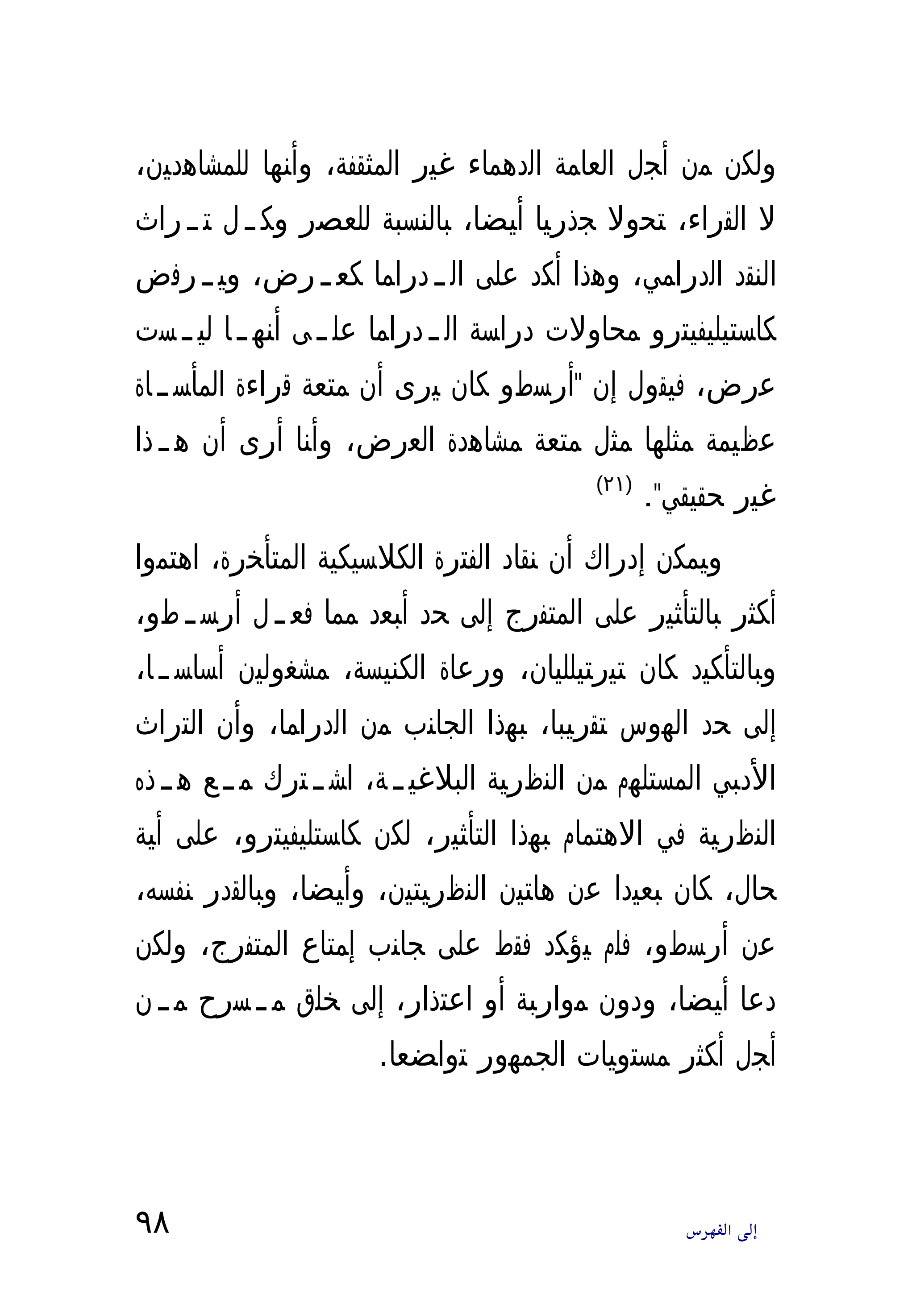
متماسك مثل الذي قدمه سـكاليجار، بـل هـي مجموعـة ملاحظات على بعض صفحات بعينها تسيطر عليها كما هـو متوقع وجهة النظر النقدية والفكرية السائدة، ويذكرنا التأكيـد على الجانب التوجيهي بابن رشد ومقولته: "إن الشعر يمـدح ويثني على الطيبين أو يلوم ويـدين الأشـرار" ، وتتحـول اقتراحات أرسطو إلى قواعد عامة: فالحبكة المأساوية لا بـد أن تعالج "أناسا مشهورين تتأرجح طبيعتهم بين الخير والشر، وتربطهم علاقة الحب أو صلة وثيقة." (١٩)

وكان ظهور فن الشعر الذي كتبه لودفيكو كاسـتيلفيترو Lodovico Castelvetro (١٥٧١ – ١٥٠٥) حدثًا له أهميـة كبيرة لفن عصر النهـضة؛ لأنـه كـان أول "الـشروحات العظيمة" التي تنشر بالإيطالية (أو حتى أية لغـة أوروبيـة حديثة)، ولذلك كانت خطوة هامة في تشكيل الآراء حول فن الشعر وجعله متاحا للجميع، أكثر من هذا، كانـت محاولـة أكثر أصالة من محاولة سكاليجار، نحو إقامة نظرية أدبيـة تنافس نظرية الفيلسوف الإغريقي، وكان كاستيلفيترو – مثل سكاليجار – يظهر كيف تختلف أفكاره عـن تلـك الأفكـار المرتبطة بسلفه الكلاسيكي، وتتخلل نصه عبارات لاذعة مثل

"طبقا لأراء أرسطو... التي أراها زائفة" والتحول الجـذري في نقطة الارتكاز هي الـدراما ذاتهـا وبنيتهـا وعلاقاتهـا المتداخلة، أما كاستيلفيترو فيرى أن اهتمـام النقـد الأدبـي بتحليل الدراما يجب أن يكون في ضوء احتياجات الجمهـور ومطالبه، ويكرر مرارا أن المسرح والدراما تواجدا أصـلا من أجل "إمتاع الدهماء الجاهلة" ، ولا بد من النظـر إلـى المسرح على هذا الأساس، وكان لوجهة النظر تلك تداعيات بعيدة الأثر في عمل كاستيلفيترو جعلته مختلفًا ليس فقط عن أرسطو ولكن أيضا عن معظم من سبقوه في عصر النهضة.

وكان إعلان أن الإمتاع هو غاية الشعر، بالفعل، تحولا جذريا، بعد ما كان "الإمتـاع، والتوجيـه، وأحيانـا إثـارة المتفرج" ومنذ بداية نقد عصر النهضة، هو وجهـة النظـر العامة التي لم يتحدها أحد، ووفقها كان التركيز على الجانب التوجيهي كغاية، والإمتاع هو وسيلة تجعل التوجيه مـؤثرا، وعلى النقيض من ذلك، يقرر أن "الفن تواجد فقط كي يمتـع ويجدد النشاط" [(٢٠)] ويدين التلقين كهدف زائف.

وكانت دعوة كاستليفيترو التي لم يتخل عنها، وهـي أن الدراما تخلق، ليس من أجل المتعلمين أو ذواقـة الجمـال،

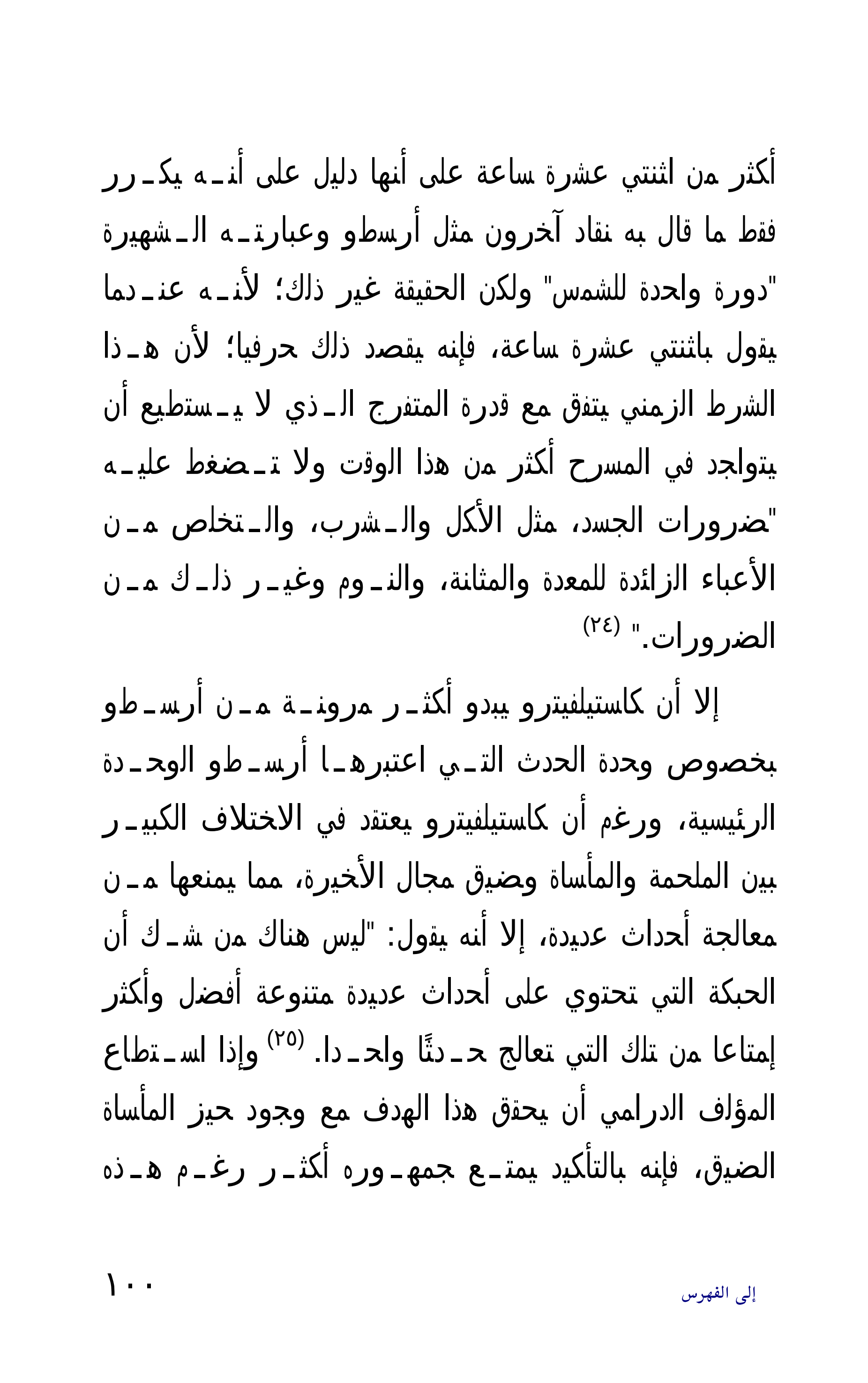


ولكن من أجل العامة الدهماء غير المثقفة، وأنها للمشاهدين، لا القراء، تحولا جذريا أيضا، بالنسبة للعصر وكـل تـراث النقد الدرامي، وهذا أكد على الـدراما كعـرض، ويـرفض كاستيليفيترو محاولات دراسة الـدراما علـى أنهـا ليـست عرض، فيقول إن "أرسطو كان يرى أن متعة قراءة المأسـاة عظيمة مثلها مثل متعة مشاهدة العرض، وأنا أرى أن هـذا غير حقيقي". (٢١)

ويمكن إدراك أن نقاد الفترة الكلاسيكية المتأخرة، اهتموا أكثر بالتأثير على المتفرج إلى حد أبعد مما فعـل أرسـطو، وبالتأكيد كان تيرتيلليان، ورعاة الكنيسة، مشغولين أساسـا، إلى حد الهوس تقريبا، بهذا الجانب من الدراما، وأن التراث الأدبي المستلهم من النظرية البلاغيـة، اشـترك مـع هـذه النظرية في الاهتمام بهذا التأثير، لكن كاستليفيترو، على أية حال، كان بعيدا عن هاتين النظريتين، وأيضا، وبالقدر نفسه، عن أرسطو، فلم يؤكد فقط على جانب إمتاع المتفرج، ولكن دعا أيضا، ودون مواربة أو اعتذار، إلى خلق مـسرح مـن أجل أكثر مستويات الجمهور تواضعا.

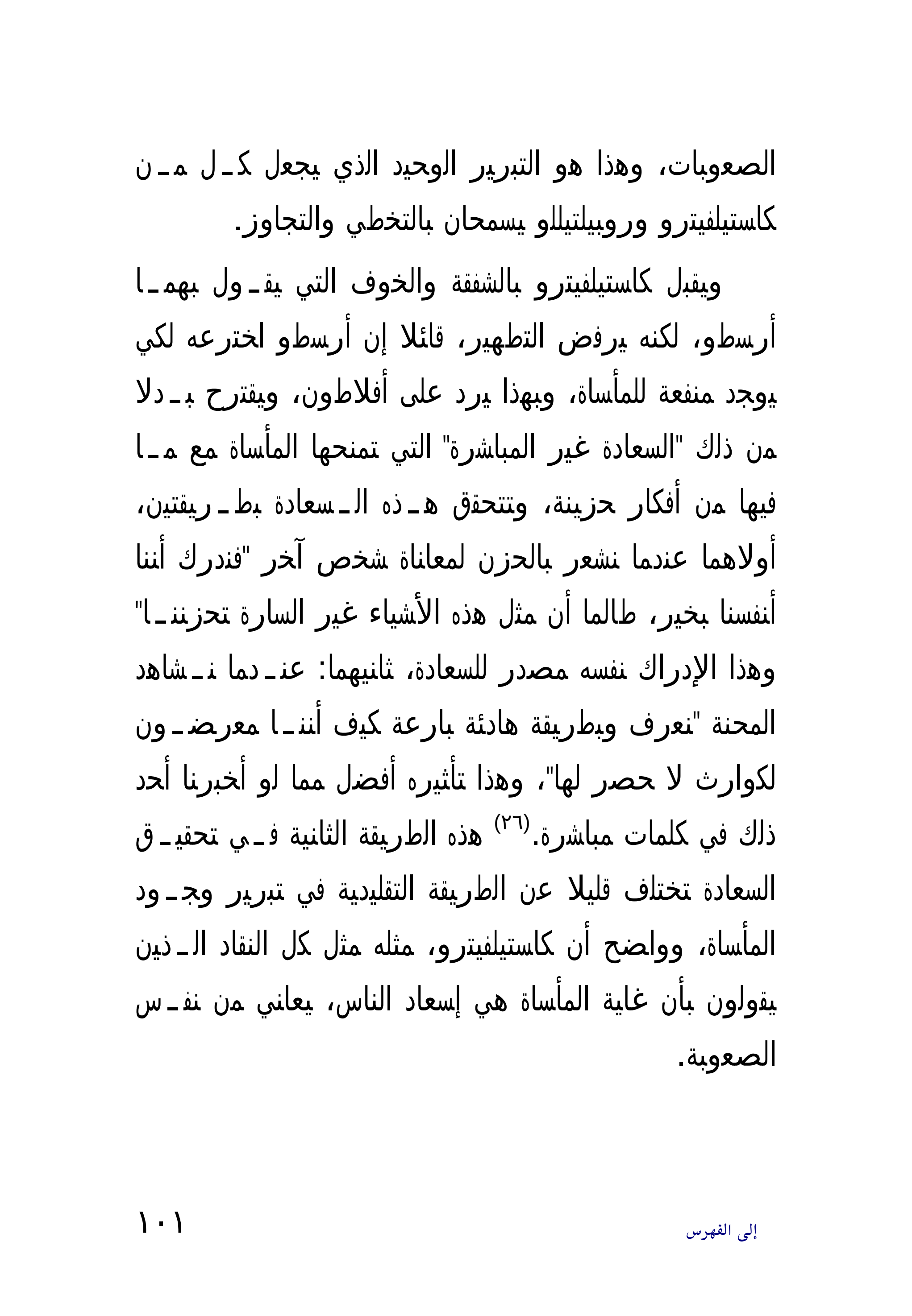
في ضوء هذه الأفكار يمكننا فهم مقولات كاسـتيلفيترو المعروفة عن الوحدات الثلاث، فهو يقول بأن المتفرجين "لا يفهمون الأسباب أو الفروق بـين الآراء المتنازعـة؛ لأنهـا عميقة وبعيدة عن استخدام غيـر المتعلمـين – يـستخدمها الفلاسفة في بحثهم عن حقيقة الأشياء ويستخدمها الفنانون في بحثهم عن منهج ينظم فنـونهم" [٢٢] أمـا غيـر المتعلمـين فيعتمدون بدلا من ذلك على فطرتهم السليمة، وما تراه أعينهم وما تسمعه آذانهم، لهذا "ليس من الممكن أن نجعلهم يصدقون أن أياما وليالي عديدة قد مرت بينما تخبـرهم حواسـهم أن ساعات قليلة قد مرت"، ويجب على العرض أن "يأخذ نفـس عدد الساعات التي يحدث فيها الحدث في الواقـع" وينطبـق نفس الشيء على المنظر المسرحي، فلا يجب أن يتعدد بـل يجب أن يلتزم "بهذا المشهد الـذي يظهـر لأعـين متفـرج واحد."[٢٣]

وهنا تظهر وحدتا الزمان والمكان في أكثر صـورهما صرامة، ولا يقبل كاستيلفيترو بأية مساومة بشأنهما، ولا يقبل بضغط أيهما لأية أغراض درامية، وأحيانًا يأخذ النقاد مقولته بخصوص وحدة الزمن وأنه لا يجب أن يأخذ الحـدث وقتـا



أكثر من اثنتي عشرة ساعة على أنها دليل على أنـه يكـرر فقط ما قال به نقاد آخرون مثل أرسطو وعبارتـه الـشهيرة "دورة واحدة للشمس" ولكن الحقيقة غير ذلك؛ لأنـه عنـدما يقول باثنتي عشرة ساعة، فإنه يقصد ذلك حرفيا؛ لأن هـذا الشرط الزمني يتفق مع قدرة المتفرج الـذي لا يـستطيع أن يتواجد في المسرح أكثر من هذا الوقت ولا تـضغط عليـه "ضرورات الجسد، مثل الأكل والـشرب، والـتخلص مـن الأعباء الزائدة للمعدة والمثانة، والنـوم وغيـر ذلـك مـن الضرورات." [٢٤]

إلا أن كاستيلفيترو يبدو أكثـر مرونـة مـن أرسـطو بخصوص وحدة الحدث التـي اعتبرهـا أرسـطو الوحـدة الرئيسية، ورغم أن كاستيلفيترو يعتقد في الاختلاف الكبيـر بين الملحمة والمأساة وضيق مجال الأخيرة، مما يمنعها مـن معالجة أحداث عديدة، إلا أنه يقول: "ليس هناك من شـك أن الحبكة التي تحتوي على أحداث عديدة متنوعة أفضل وأكثر إمتاعا من تلك التي تعالج حـدثًا واحـدا. [٢٥] وإذا اسـتطاع المؤلف الدرامي أن يحقق هذا الهدف مع وجود حيز المأساة الضيق، فإنه بالتأكيد يمتـع جمهـوره أكثـر رغـم هـذه



الصعوبات، وهذا هو التبرير الوحيد الذي يجعل كـل مـن كاستيلفيترو وروبيلتيللو يسمحان بالتخطي والتجاوز.

ويقبل كاستيلفيترو بالشفقة والخوف التي يقـول بهمـا أرسطو، لكنه يرفض التطهير، قائلا إن أرسطو اخترعه لكي يوجد منفعة للمأساة، وبهذا يرد على أفلاطون، ويقترح بـدلا من ذلك "السعادة غير المباشرة" التي تمنحها المأساة مع مـا فيها من أفكار حزينة، وتتحقق هـذه الـسعادة بطـريقتين، أولاهما عندما نشعر بالحزن لمعاناة شخص آخر "فندرك أننا أنفسنا بخير، طالما أن مثل هذه الأشياء غير السارة تحزننـا" وهذا الإدراك نفسه مصدر للسعادة، ثانيهما: عنـدما نـشاهد المحنة "نعرف وبطريقة هادئة بارعة كيف أننـا معرضـون لكوارث لا حصر لها"، وهذا تأثيره أفضل مما لو أخبرنا أحد ذلك في كلمات مباشرة.(٢٦) هذه الطريقة الثانية فـي تحقيـق السعادة تختلف قليلا عن الطريقة التقليدية في تبرير وجـود المأساة، وواضح أن كاستيلفيترو، مثله مثل كل النقاد الـذين يقولون بأن غاية المأساة هي إسعاد الناس، يعاني من نفـس الصعوبة.

ورغم أن كاستيلفيترو يفضل الفعل على المسرح بـدلا من السرد ، فإنه يقول بأنه من المفضل أن تـسرد "أعمـال القسوة والرعب" وسبب ذلك ليس مراعـاة اللياقـة، ولكـن لصعوبة تمثيل هذه الأعمال دون الإخلال بمبدأ المشابهة مع الواقع، هذا الانتقال من التراث الكلاسـيكي إلـى الاهتمـام بنفسية المتفرج أصبح فكرة تتردد كثيرا عند النقاد الآخرين، فهذا جورجيو بارتولي سكرتير أحد النبلاء الذي ظهر عـام ١٥٧٣ في إعادة مسرحية Orbecche ، يعبـر لـسيده عـن مخاوفه بخصوص تقديم مشاهد الموت على المسرح في هذه المسرحية: "هناك أشياء – مثل الشفقة والخوف – تكون أكثر إثارة عندما نتخيلها من خلال السرد وليس الرؤية، وبعـض تلك الأفعال – مثل القتل والجرح – تأخذ وقتًا قصيرا للغايـة (٢٧).

نجد هذا الاهتمام بـالجمهور وقـضاياه أيـضا عنـد أليساندرو بيكولومينى (١٥٠٨-١٥٧٨) وهـو رائـد فـي الكتابات الفلسفية باللغة العامية، ومؤلف لملهاتين نجحتا فـي عصره، وفي دراسته تعليق على كتاب فن الشعر لأرسـطو Annotationi nel libro della poetica d'Aristotele (١٥٧٥)

، يفند رأي كاستيلفيترو الصارم بخصوص المـشابهة مـع الواقع قائلا إن المتفرجين غير المتعلمين يعرفـون جيـدا أن الذي يشاهدونه على المسرح ليس حقيقيا، فالمحاكاة لا يمكن أن تكون واقعا، وإلا ما كانت محاكاة ولهذا "يقبل المتفرجون بهذه المحاكاة والضرورات التي تقيدها وتبعدها فـي نفـس الوقت عن الحقيقة [٢٨]. لهذا يقبل بيكولوموني بوحدة الزمان بشكل عام لكنه لا يشترط تطبيقها دقيقة بدقيقة رغم أنه يوافق على تأسيس رأي كاستيلفيترو بخصوص هذه الوحدة علـى راحة الجمهور، ويرى بيكولوموني أن الجمهور يقبل بسهولة زمن المسرح، ويمكن تمثيل اليوم في المأساة في ساعتين أو ثلاثة، بهذا "يتخاص المتفرجون من الرتابة والملل، وأيـضا عدم الارتياح الذي قد يواجهونه إذا ما استمر العرض طوال اليوم" [٢٩].

ومن المهم هنا أن ندرك أن مفهوم كاستيلفيترو الصارم للمشابهة مع الواقع، والذي كان له تأثيره على النقاد فيما بعد، وعلى الأخص النقاد في فرنسا، هذا المفهوم لم يقبل به كـل معاصرو كاستيلفيترو، فهذا أورازيـو و أوريوسـتو Orazio Aristio (١٥٥٥ – ١٥٩٣) يأخذ بوجهة نظر أكثر تحـررا

من التي أخذ بها بيكولومونى في تعريف سيدونيا Sidonia، وهي مأساة جديدة تقدم بها إلى أكاديمية بارما عـام ١٥٨٣، فإذا كان بيكولوموني قد وافق كاستيلفيترو على أن المأسـاة يجب أن تبنى على قصص معروفة؛ لأن هذه القصص قبلها الناس كحقيقة ولهذا يكون للمأسـاة تـأثير أكبـر، يـرفض أوريوستو هذا قائلا إن افتراض أن الجمهور لا يدرك الفرق بين المسرح والواقع، هو افتراض زائف، وفـي مـسرحيته الجديدة يقدم قصة جديدة كمثال علـى عـدم صـدق هـذا الافتراض، وفي مقولته التالية يفند مبدأ المشابهة مع الواقـع عند الكلاسيكية الفرنسية الجديدة، والتي تبين كيف أنهم سبقوا ما يقول به هوجو فيما بعد:

إذا كان جل اهتمامنا هو إقناع المتفرجين بأن ما يمثـل على المسرح حقيقي فلن تكفينا مناظر المسرح من أي نوع، بل سيتطلب الأمر بناء مدن كاملة، ولن نقتنـع بـأن يلـبس الممثلون عباءات ملكية، بل يجب أن نجد طريقـة لإحيـاء رفات كليتميسترا وأوديب وغيرهما من مقابرهم، لنأتي بهـم مرة أخرى، لا أقول إلى المـسرح، بـل إلـى قـصورهم الملكية(٣٠).

وكان تعليق أنطونيو ريكوبـوني Antonio Riccoboni (١٥٤١ – ١٥٩٩)، هو أقصر التعليقـات اللاتينيـة علـى أرسطو، ونشر هذا التعليق في عام ١٥٨٥ وليس فيـه أيـة إشارة إلى المسائل اللغوية أو التاريخية، لكنه يزخر بـالكثير عن سكاليجر وكاستليفيترو، وأكثر ما يميز هذا العمـل هـو رؤيته المختلفة للغرض من الشعر، إذا يـرفض ريكوبـوني أشياء عديدة قال بها من سبقوه، مثل المنفعة لأنهـا قـضية فلسفية أصبحت صدفة غرضا للشعر، والسعادة لأنـه مـن الممكن إساءة استخدامها، ومزج هوراس المنفعـة بالـسعادة لأنه يحمل في طياته تناقضا، والمحاكاة نفسها، لأنها لا تكفي وحدها هدفًا للشعر، وهكذا ينتهي القول بريكوبوني إلـى أن يؤكد – مثل أرسطو – على أن الحبكة هي أساس المأسـاة، وكان بهذا أول ناقد يرى هذا الرأي.

ويدل هذا الاختلاف حول الهدف من الإبداع علـى أن النقد الإيطالي في عصر النهضة لم يخرج من تراث توحدت أفكاره في رؤية واحدة، ومع هذا يمكننا القـول بـأن أكثـر وجهات النظر النقدية شيوعا آنذاك كانت تقـول بـضرورة وجود منفعة أخلاقية للشعر، وربما يعود هذا إلى كـل مـن

سيطرة التراث البلاغـي والحاجـة الملحـة للـرد علـى اعتراضات أفلاطون. وهناك بعض النقاد البارزين في هـذه الفترة الذين رفضوا هذا، منهم كاستيلفيترو وتأكيـده علـى السعادة، وسكاليجر وتأكيده على المحاكاة وريكربوني الـذي رأى أن الحبكة أهم من المنفعة الأخلاقية.

أكثر من هذا، كان هناك تحد سافر لمرجعيـة التـراث الكلاسيكي أسفر عن آراء سبقت مقولات الرومانسيين فيمـا بعد. رأينا مثلا جرازيني يقول بأن كل عصر له قواعده التي تختلف من عصر لآخر، وهذا جيوردانو برونـو Giordano Bruno (١٥٤٨ – ١٦٠٠) في أحد الحوارات فـي De gli eroici furori والتي كتبها في لندن وأهـداها إلـى فيليـب سيدني، يقول إنه "لم يولد الشعر من القواعد التي تأتي صدفة" بل إن "القواعد هي التي تشتق من الشعر" ولهذا السبب هناك العديد من القواعد التي تختلف بـاختلاف وتعـدد الـشعراء الحقيقيين" . ويستدل على الشعراء الحقيقيين مـن شـهرتهم وقدرتهم على الإمتاع والتلقين، ولـيس اتبـاعهم للقواعـد. وأرسطو يصلح "لهؤلاء الذين لا يستطيعون أن يكونوا شعراء

بدونه، أما الشعراء أمثال هوميروس وهيسيود وهورفيـوس، فلم يكونوا بحاجة إلى هذه القواعد". [٣١]

وأضـافت مـسرحية Canace لـسبيروني و Sidonia لأريوستو بعدا آخر للنقاش، وكان ظهور أنواع جديدة تمامـا بمثابـة تحـد مـستمر للتـراث الكلاسـيكي، فمـسرحيات جيوفانماري سيتشي (١٥١٨ – ١٥٨٧) تتبع بـشكل عـام قواعد التراث ، لكنه يعتبر هزلياته شكلا جديـدا، لا يلتـزم بالقواعد المعتـادة، كمـا تفـسر ذلـك مقدمـة رومنيـسكا Romanesca (١٥٨٥):

الهزلية نوع جديد ثالث
بين المأساة والملهاة: تتمتع
بمزاياهما، وتتجنب قيودهما.
فيها أمراء ورجال البلاط العظام
الذين تستبعدهم الملهاة، وفيها،
كما في المستشفيات والحانات
عامة الناس البسطاء الذين لم ترغب
فيهم أبدا سيدتي المأساة.
وهي تعالج كل الأفكار، ولا تتقيد ببعضها

إلى الفهرس

منها الخفيف والثقيل، والمقدس والدنيوي
الريفي والمدني، المسلي والحزين
لا يهمها أين تحدث، فمنظرها قد يكون
كنيسة أو ساحة أو أي مكان.
أما زمنها، فقد تحدث
في يوم، أو يومين أو ثلاثة[٣٢]

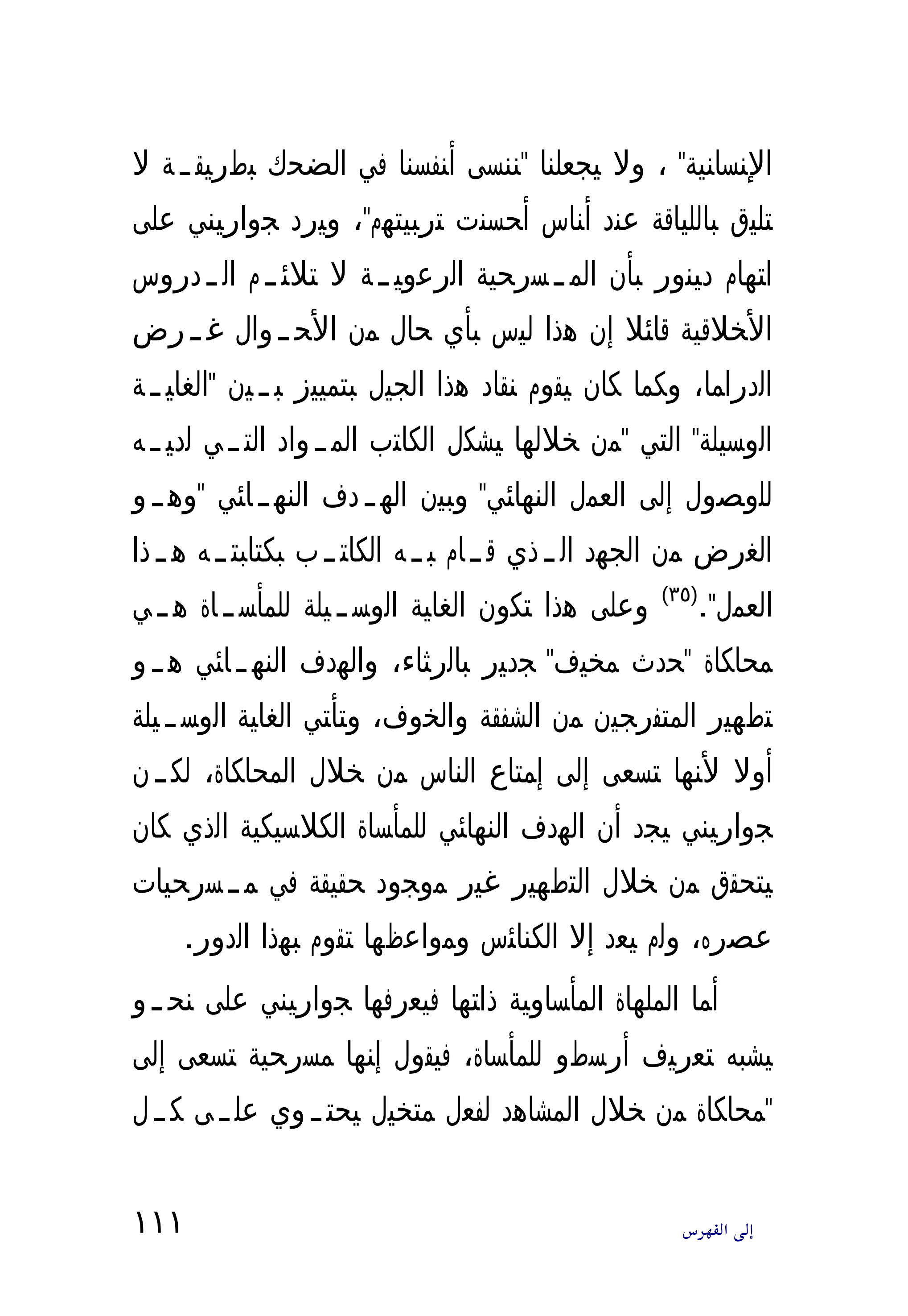
وكان للمسرحية الرعوية الملهاة المأساوية تأثير أكبر من تأثير المسرحية الهزلية، فلقد تسببت في نزاع أدبي كبير، وتزعم جبهتي النزاع باتستا جواريني Batista Guarini (١٥٣٨ – ١٦١٢) والذي نالت مسرحيته Il Pastore fido (١٥٩٠) نجاحا دوليا هائلا رغم اعتراضات النقاد المحافظين، وجيازون دينور Giazone Denores (١٥٣٠ – ١٥٩٠) أستاذ الفلسفة الأخلاقية في جامعة بادوا، والمدافع عن النظرية الكلاسيكية الذي لا يلين، نشر عام ١٥٨٧ كتابه Discorso ، يهاجم فيه مفهوم "المسرحية الرعوية الملهاة المأساوية" ذاته، لأسباب شكلية وأسلوبية وبنائية، وأهم هذا كله الأسباب الأخلاقية، يقول دينور إن موضوع هذا النوع من المسرحية غير أخلاقي؛ لأنه ليست هناك علاقة بين حياة

وأنشطة الرعاة وبين حياة المدينة المتطورة التي ينتمي إليها المتفرجون، ولا تتناسب المواقف الرعوية سواء مع الأخطاء التي تؤدي للمأساة أو الحماقات التي تـؤدي للملهـاة، وأيـة محاولة لتقديم أي منها ستجعل الرعاة يتحدثون أو يتصرفون على نحو غير طبيعي مما يـسيء إلـى كـل مـن اللياقـة والمشابهة مع الواقع، وفي محاولة منه لدحض هذا النوع من المسرحية يستشهد دينور بما يقوله سيسيرو عن السخف الذي يتأتى من مزج المتناقضات، وما يقوله أفلاطون عن صعوبة نجاح الكاتب في كتابة المأساة والملهاة معا، ثـم مـا ذكـره أرسطو عن نقاء الأنواع – كل هذا للتأكيد على أن النـوعين مختلفان ولا يمكن مزجهما معا سواء من ناحية الأسلوب أو الشخصيات، أو حتى في الطابع الأخلاقي.[٣٣]

ورد جواريني على هجوم دينور في مقالته التي أسماها Il verrato (١٥٨٨) ونشرها باسم ممثل معاصر مشهور، ثم رد على هجوم جديد لدينور في مقالة تالية عام ١٥٩٣ ، وفي عام ١٥٩٩ نـشرت مقالتـا دينـور معـا تحـت عنـوان Compendio della poesia tragicomica لتـصبحا الوثيقـة الرئيسية عن هذا النزاع. ويقبل جواريني التمييز الذي كـان

يحدث في عصر النهضة (وليس بالضرورة أن أرسطو هـو الذي قال به) بين الأنواع الأدبية، فالمأسـاة تـشتمل علـى "الشخصيات الهامة والأحداث الجادة والخـوف والعاطفـة" والملهاة تشتمل على "الشخصيات والموضوعات الخاصـة، والضحك والمزاح" كل هذه العناصـر، باسـتثناء الخـوف، موجودة في الطبيعة. ويتساءل جواريني: "ألا يمكن أن تتخال الأشياء المسلية الموضوعات الجادة؟ هل الأمراء يتصرفون دائما على نحو ملكـي؟ وهـل ليـست لهـم موضـوعاتهم الخاصة[٣٤] وهكذا يبرر مزج الأنواع بتوظيف مبدأ المشابهة مع الواقع ضد اللياقة التقليدية والمواءمة، وهذا نهج سـوف يستخدمه فيما بعد الرومانسيون.

ويطلق جواريني على الحبكة "المزج" بدلا من "الثنائية" ويقصد بهذا أن هناك عناصر بعينها متجانسة فـي المأسـاة والملهاة يمكن دمجها معا لتكون كلا جديـدا تمامـا، ولـيس مجرد تجاور أحداث منفصلة عن بعضها، ويعتبر جـواريني هذا المزج الجديد أرقى من الأنواع السابقة؛ لأنـه يـستبعد السمات السيئة والمبالغات في كل من المأساة والملهـاة، ولا يعذبنا "بالأفعال الشنيعة، والدم والموت والمناظر البشعة غير



الإنسانية" ، ولا يجعلنا "ننسى أنفسنا في الضحك بطريقـة لا تليق باللياقة عند أناس أحسنت تربيتهم"، ويرد جواريني على اتهام دينور بأن المـسرحية الرعويـة لا تلائـم الـدروس الأخلاقية قائلا إن هذا ليس بأي حال من الأحـوال غـرض الدراما، وكما كان يقوم نقاد هذا الجيل بتمييز بـين "الغايـة الوسيلة" التي "من خلالها يشكل الكاتب المـواد التـي لديـه للوصول إلى العمل النهائي" وبين الهـدف النهـائي "وهـو الغرض من الجهد الـذي قـام بـه الكاتـب بكتابتـه هـذا العمل".[٣٥] وعلى هذا تكون الغاية الوسـيلة للمأسـاة هـي محاكاة "حدث مخيف" جدير بالرثاء، والهدف النهـائي هـو تطهير المتفرجين من الشفقة والخوف، وتأتي الغاية الوسـيلة أولا لأنها تسعى إلى إمتاع الناس من خلال المحاكاة، لكـن جواريني يجد أن الهدف النهائي للمأساة الكلاسيكية الذي كان يتحقق من خلال التطهير غير موجود حقيقة في مـسرحيات عصره، ولم يعد إلا الكنائس ومواعظها تقوم بهذا الدور.

أما الملهاة المأساوية ذاتها فيعرفها جواريني على نحـو يشبه تعريف أرسطو للمأساة، فيقول إنها مسرحية تسعى إلى "محاكاة من خلال المشاهد لفعل متخيل يحتـوي علـى كـل

إلى الفهرس

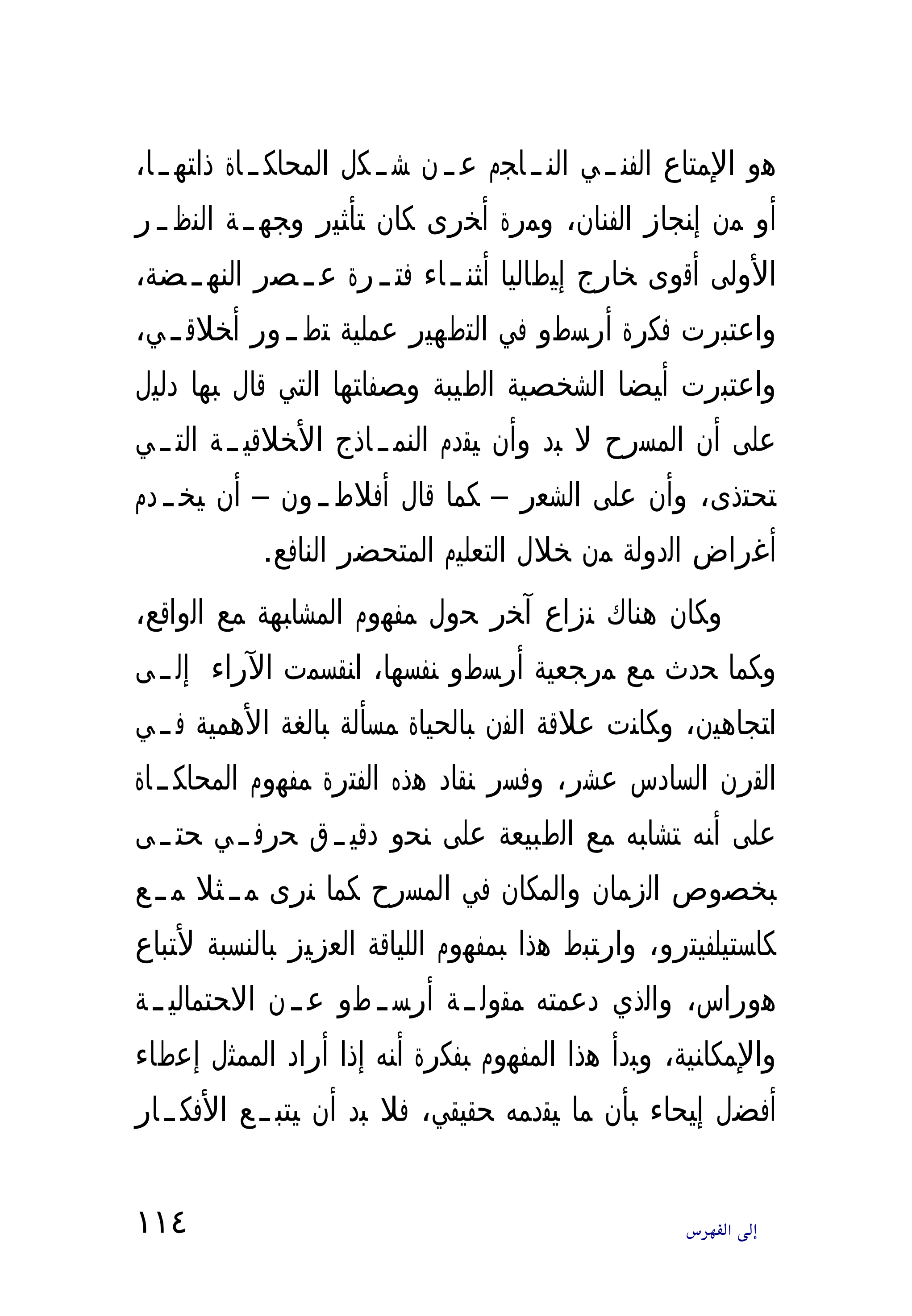
عناصر الملهاة والمأساة التي يمكن توحدها معا طبقا لمبـدأ المشابهة مع الواقع واللياقة، ويقدم هذا الفعل في شكل درامي على نحو صحيح يساعد على التطهير والاستمتاع الحـزين للجمهور" (٣٦) وعندما يناقش جواريني كـل مـن الرعويـة والملهاة المأساوية يستخدم ما يعتبره منهج أرسـطو ولـيس القواعد التي قال بها؛ لأن أرسطو قال بهذه القواعد ليـصف الدراما في عصره وليس كل العصور.

وكما رأينا اشتمل هذا النزاع الرئيـسي الأخيـر علـى معظم القضايا الأساسية تقريبا في نظرية المـسرح، وكـان الخلاف بين القدماء والجدد واضحا في Il pastor fido أمـا النوع الجديد المسمى بالملهاة المأساوية والذي وصفه البعض بأنه أفضل من الأنواع السابقة، فقد رفضه التقليديون كلية، ثم كانت قضية العمل الفني كوسيلة لغاية، وكان الافتراض العام في عصر النهضة هو أن القدماء اكتشفوا كل الأنواع الأدبية الممكنة وأنها قادرة على استيعاب كـل الـشعر فـي كـل العصور، وقال الأفلاطونيون أيضا ببعض القواعد العامـة، وأدى اهتمام كاستليفيترو وآخرين بالجمهور إلى تكوين وجهة نظر نسبية مضادة تتساءل: ألا يجب تغيير الأنواع الأدبية مع

تغير الجمهور في كل عصر؟ وكان هذا السؤال ملحا خاصة في فن المسرح الذي هو موجه بالـضرورة إلـى جمهـور حاضر.

ومن المثير حقا أن أرسطو كان المرجعية التـي قبلهـا الجانبان، فلقد وجد فيه التقليديون نظاما محددا يضع القواعد رغم ما فيها أحيانًا من غموض في بعـض المواضـع، قـد يتطلب التفسير، ورأى المنظرون الجدد أن نظرية أرسـطو معنية بوصف المسرح في عصره، وأن القواعد التي قال بها قابلة للتطوير واستيعاب تجارب لم يكن أرسـطو واع بهـا، وسيطرت وجهة النظر الأولى – والتي خرجت من إيطاليا – على النظرية المسرحية في كل أوروبا آنـذاك ، أمـا فـي إيطاليا نفسها فقد وجد الاتجاهان من يؤيدهما وبقوة.

أما القضية الأخرى التي أثيرت وبقوة فكانت بخصوص الغرض من المسرح، فلقد عرف القرن السادس عـشر فـي إيطاليا (وكما يقول ريكوبوني) خمسة أغراض للدراما، لكنها تجسدت في الصراع بين أصحاب التـراث البلاغـي فـي العصور الوسطى الذين سعوا في إيجـاد وظيفـة أخلاقيـة تربوية للمسرح، وهؤلاء الذين رأوا أن الغرض من المسرح


هو الإمتاع الفني الناجم عن شكل المحاكاة ذاتها، أو من إنجاز الفنان، ومرة أخرى كان تأثير وجهة النظر الأولى أقوى خارج إيطاليا أثناء فترة عصر النهضة، واعتبرت فكرة أرسطو في التطهير عملية تطور أخلاقي، واعتبرت أيضا الشخصية الطيبة وصفاتها التي قال بها دليل على أن المسرح لا بد وأن يقدم النماذج الأخلاقية التي تحتذى، وأن على الشعر – كما قال أفلاطون – أن يخدم أغراض الدولة من خلال التعليم المتحضر النافع.

وكان هناك نزاع آخر حول مفهوم المشابهة مع الواقع، وكما حدث مع مرجعية أرسطو نفسها، انقسمت الآراء إلى اتجاهين، وكانت علاقة الفن بالحياة مسألة بالغة الأهمية في القرن السادس عشر، وفسر نقاد هذه الفترة مفهوم المحاكاة على أنه تشابه مع الطبيعة على نحو دقيق حرفي حتى بخصوص الزمان والمكان في المسرح كما نرى مثلا مع كاستيلفيترو، وارتبط هذا بمفهوم اللياقة العزيز بالنسبة لأتباع هوراس، والذي دعمته مقولة أرسطو عن الاحتمالية والإمكانية، وبدأ هذا المفهوم بفكرة أنه إذا أراد الممثل إعطاء أفضل إيحاء بأن ما يقدمه حقيقي، فلا بد أن يتبع الأفكار

المأخوذة عن كيف تختلف الشخصيات في تـصرفاتها وفـق أعمارها وطبقاتها ومهنها، ثم تطورت هذه الفكرة لتصبح في النهاية قاعدة أنماط الشخصيات الثابتة التي لا تتغيـر داخـل العمل أو حتى من عمل لآخر، وفي نهاية القرن بدأ كتاب – مثل جواريني – في عدم الأخذ بهذه الفكرة، قائلين بأنهـا لا تتفق ومبدأ المشابهة مع الواقع، وأنـه مهمـا قبلنـا بفكـرة الشخصيات النمطية، فـإن هنـاك أنـاس فـي الطبيعـة لا يتصرفون وفق النوع، لهذا ربما تمثل الأسـاليب والطبـاع المختلفة الواقع على نحو أفضل وبالتالي تعطى إيحاء دراميا أقوى، ونفس المنطق يمكن استخدامه مع القـضايا الأخـرى الصارمة في النظرية الكلاسيكية، وخاصة تلك التـي تقـول بالفصل الحاد بين الملهاة والمأساة.

ورغم أنه كانت هناك اختلافات عديدة داخل الاتجاهات الرئيسية، فإن هذه الاتجاهات والاختلافات تبلورت في النهاية إلى جبهتين: الجبهة المحافظة (التي تقول بتفـوق القـدماء، وبأهمية القواعد، وتصمم على اللياقة ونقاء الأنواع الأدبيـة، وتخضع الفن للاهتمامات الأخلاقية الاجتماعية)، ثم الجبهـة الثانية (التي تزعمها الكتاب المعاصرون، وأخذت طابعا أكثر

تحررا تمثل في معالجتها للقواعد الكلاسيكية بطريقة مرنـة تتفق والواقع، ورأت أن غاية الفن هو الفن ذاته) ومع تطور النقد في عصر النهضة سيطرت وجهة النظر المحافظة فـي أماكن عديدة من أوروبا، ظهرت فـي نفـس الوقـت آراء مناقضة لكتاب متحررين، شكلت هي الأخرى جـزءا لـيس بالهين في نظرية دائمة التطور.

حواشي الفصل الرابع

1- Bernard Weinberg, A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance, 2 vols. (Chicago, 1961), 1:388.

2- Francesco Robortello, Librum Aristotelis de arte poetica explications, 2 quoted and trans. In ibid., 389.

3- Ibid., 393.

4- Ibid., 392.

5- Bartolomeo Lombardi and Vincenzo Maggi, Aristotelis librum de poerica commues explanations, quoted qnd trans. In Weimberg, History, 1:412.

6- Ibid., 415.

7- G.B. Giraldi Cinthio, Orbecche tragedia (Vinegria, 1543), 2.

8- Giraldi, Scritti critici (Milan, 1973), 184.

9- Ibid., 183.

10- Ibid., 178.

11- Antonfrancesco Grazzini, Commedie (Florence, 1859), 5.

12- Ibid., 173.

13- Antonio Minturno, De poeta, 179, quoted and trans. In Weinberg, "The poetic Theories of Minturno, "in Studies in Honor of Dean Shiply, Washington University studies, N>S.

14- Minturno, De poeta, 76, trans. Allan Gilbert, in Literary Criticism: Plato Dryden (Detroit, 1962), 289.

إلى الفهرس

15- Ibid., 290.
16- Julius Caesar Scaliger, Poetics, 1.5 12, trans. Weimberg in "Scaliger versus Arstotle, "Modern Philology 39 (1942): 338, 345.
17- Appendix, bk. 7, in ibid., 339-40.
18- 3.25 .113, in ibid., 349.
19- Trissino, La quinta a la sesta divisione (Venice, 1563), 5v.
20- Lodovice Castelvetro, poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta (Basel, 1576), 29.
21- Ibid., 297.
22- Ibid., 57, 209
23- Ibid., 535.
24- Ibid., 109.
25- Ibid., 504
26- Ibid., 299.
27- Quoted in Weinberg, History, 2:930.
28- Alessandro Piccolomini, Annotationi nel libro della poetica d'Aristotele (Venice, 1575), 24,
29- Ibid., 97.
30- Dedicatory letter to Sidonia, Dec. 25, quoted in Weinberg History, 2:936.
31- Giorando Bruno, De gli eroici furori, trans. Paul Eugene Memmo, University of Nrth Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 50 (Chael Hill, 1964). 83.
32- Giovanmaria Cecchi, Romanesca (Florence, 1847), 2.
33- Giasone Denores, Discoro intorno a que principii, cause, et accrescimenti (pauda, 1587), 40v.

34- Battista Guarini, II Pastor fido, in Scrittori d'Italia, 61 (Bari, 1914), 225-26.
35- Ibid., 233-35.
36- Ibid., 524.

الفصل الخامس

عصر النهضة الأسبانية

عصر النهضة الأسبانية

عندما انشغل نقاد وكتاب المسرح الفرنسيون إلى حد كبير بالقواعد في القرن السابع عشر، كانوا يتجهون في الغالب إلى النقاد الإيطاليين للاستشهاد بهم في المحاورات وكانوا ينظرون إلى إسبانيا، بشكل عام، على أنها خالية من التفكير أو حتى معرفة هذه الموضوعات، وهذا ما يؤكده، وبشكل مثير، التعليق التالي، الذي غالبا ما يستشهد به لدبلوماسي فرنسي، كان يزور إسبانيا في عام ١٦٥٩:

بعد الظهيرة جاء ومعه ميسيو بيربيير ليأخذاني إلى مسرحية قديمة، كان يعاد تقديمها ولم يكن لها قيمة، رغم أن كاتبها هو دون بيدرو كولديرون، ذهبت أيضا لأرى هذا المؤلف الذي هو أفضل شاعر، وأعظم قريحة في الوقت الحالي، وهو فارس من طبقة القديس جاك، وتابع لكنيسة مثل كنيسة دي لو ريز بتوليدو، لكنني أدركت بعد المحادثة معه أنه لا يعرف الكثير، رغم كل شعره الأبيض، وتجادلنا قليلا حول قواعد الدراما التي لا يعرفونها على الإطلاق في بلادهم، ويسخرون منها [١].

إلى الفهرس

ورغم وجود هذا الافتراض عند الكتاب الفرنسيين اللاحقين، كانت إيطاليا وإسبانيا مرتبطتين سياسيا وثقافيا على نحو وثيق في عصر النهضة، ووجدت، في الحقيقة، اهتمامات تناظر تلك التي كانت عند النقاد الإيطاليين في إسبانيا وفي وقت سابق، وتطورت بشكل أوسع من الذي تطورت به في فرنسا، ولكن لفترة محدودة، وشهدت بداية القرن الخامس عشر هناك، العديد من الكتب عن الشعر الغنائي، وفي أعمال جوان ديل إنسينا، ظهرت الخطوات الأولى نحو الدراما الدنيوية، رغم أنه لم يظهر أي شيء تقريبا له علاقة بالتنظير في الدراما في ذلك الوقت [٢].

ويوجد التنظير الوحيد المهم في هذا الجيل في مقدمة بروبالاديا Propaladia (١٥١٧) لبارتولومي دي توريز ناهارو (المتوفى في ١٥٣١)، وهي في الحقيقة أول معالجة لفن الدراما تنشر في أوروبا، ومثل أنسينا، زار (ناهارو) روما وألهمته النهضة الأدبية هناك، فكتب ثماني مسرحيات نشرت في مجموعة، وعلى غرار القدماء يعرف الكوميديا على أنها "ما يصيب العامة والعاديين دون أن يكون في ذلك أخطار مميتة" ، والمأساة على أنها "ما يحدث لشخصيات

بطولية في محنة"، ويذكر بعدئذ النماذج الكلاسيكية المتأخرة، وأجزاءها، ويلاحظ أن هوراس يشترط "خمسة فصول، وأنه معني أكثر من اللازم باللياقة، إلخ"، لكنه يواصل فيقـول إن "كل هذا يبدو طويلا حتى إن المعنى يمكن أن يضيع ولا يجد المتفرج ضرورة في أن يسمعه" ، ثم يقدم تعريفـه المبـسط الذي يقول إن: "الكوميديا ليست سوى بناء بارع لأحداث ذات دلالة، تروح عن القلب في جوهرها، ويمثلها الناس" [٣].

وفي هذا التنظير أصالة مثيرة، تنبئ باسـتقلال كتـاب المسرح الإسبانيين العظام عن التراث الكلاسيكي، ويـسمح ناهارو بحيز كبير لموضوعات الكوميـديا بمـا فـي ذلـك الأحداث ذات الدلالة التي كانت حتى هذا الوقـت محجـوزة للمأساة، وقد تؤخذ هذه الأحداث من وقائع فعلية، أو متخيلة، وبالنسبة لعدد الشخصيات المسموح بها في الملهاة، يحدد من ٦ إلى ١٢ رغم أنه يذكر أن الملهاة قـد تتطلـب ٢٠؛ لأن العبرة هي إذا كان هذا العدد سيربك الجمهـور أم لا، (هـذه الملحوظة مثيرة؛ لأنه منذ بداية القرن السادس عشر ونقـاد عديدون في إسبانيا وأماكن أخرى ظلوا يتبعون نقد العصور الوسطى. كما هو موجود في دانتي، ونظرته لكل من المأساة

والملهاة على أنهما مـصطلحات فنيـة لـيس لهـا علاقـة بالعرض)، وباختصار، يتحدث ناهارو دائما ككاتب مسرحي عملي، واع بمبادئ هوراس ودوناتس، ملتزما بها فقط بالقدر الذي يتفق وإحساسه العملي بالمسرح.

وكانت ترجمة أرسطو اللاتينية التي قام بهـا بـازي، متاحة بعد عام ١٥٣٦ وأيضا ترجمة كاستيلفيترو الإيطاليـة بعد ١٥٧٠، ومعهمـا التعليقـات والـشروحات اللاتينيـة والإيطالية المتنوعة في الفترة نفسها، ولكن لم يكن لها تأثير كبير حتى نهاية القرن علـى المـشهد النقـدي الإسـباني، وظهرت أول ترجمة لفن الشعر عند هوراس في عام ١٥٩١ في مدريد ، ثم في ليشبونة عام ١٥٩٢، وظهـرت أول فـن شعر إسبانيا، كتبها ألونسو لوبيز بينـسيانوس: Philosophia Antigua poetica وكان ذلك في مدريد عام ١٥٩٦، وهـذا العمل الطموح يعادل، بل يتفوق علـى الأعمـال الإيطاليـة الأكثر شهرة في القرن نفسه من حيث اتساع مجال مناقـشته للموضوعات المسرحية، وتأخذ بنيته شـكل مناقـشة بـين بينسيانو نفسه واثنين من جيرانه وهما يوجو وفادريكو، مغلفة في توليفة مبنية على فرضية ونقيضها، ويتكون هذا العمـل

الطويل من ثلاثة عشر جزءا، يعالج الرابع منها الفروق بين الأنواع الأدبية، بينما يناقش الخامس الحبكة، والثامن المأساة، والتاسع الكوميديا، والثالث عشر فن التمثيل.

ويعرف بينسيانو المأساة أنها "حـدث حـزين يحـدث لشخصيات معروفة،" (٤) وهي "محاكاة لحدث جاد، يقدم بطله لنا كإنسان مميز، لكنه في صفاته ليس طيبا أو شريرا بشكل كامل (٥) والملهاة "محاكاة لأناس أقل منزلة، فيهم كل أنـواع الرذيلة التي تثير الضحك والسخرية (٦) ويعطي حيزا كبيـرا للمشاعر التي تثيرها المأساة – الشفقة والخوف والإعجاب – ويحاول بينسيانو أن يوحد فكرة التطهير عند أرسطو وفكرتي الإمتاع والتلقين عند هوراس، وعن التطهير تحديدا، يقول إن "المأساة خلقت لتخليص مشاعر الروح مـن خـلال الـشفقة والخوف، فتهدئها وتريحها طويلا الحبكة نفسها التي تقلقهـا لوقت قصير" (٧) وتظهر روح هوراس بوضوح في مناقـشة بينسيانو للشخصية، فلا بد أن تكون الشخصيات متفقـة مـع نمطها وأن تعظ شخصيات المأساة من خلال كلماتها الأمينـة الجادة، وأفعالها الشريفة المستقيمة" ويجب أن تنتهي جميعها

إلى غاية سليمة: فتكافأ الشخصيات الفاضلة الأمينة والجديرة بالثناء، وتعاقب الشريرة". [٨]

وتظهر روح هوراس أيضا في القواعد العامة التي تأتي في نهاية الفصل التاسع: فالمسرحية يجب أن تكون خمـسة فصول، وأن لا تظهر أية شخصية أكثر من خمسة مرات – كل فصل، "حتى لا يضايق ظهورها المتكرر الجمهـور" ولا يجب أن يكون في المشهد أكثر من ثلاث شخصيات متحدثة، وأن لا يظهر أكثر من موسيقي واحد، وأن لا يأخذ الحـدث أكثر من ثلاثة أيام، وعندما يذكر يوجو فادريكو أن أرسـطو كان قد سمح بيوم واحد، يجيبه فادريكو بما يقبله أصـدقاؤه: "إن الناس في الأزمنة السابقة أخذوا بطريق الفـضيلة علـى نحو أكثر سرعة ويسرا، وعلى هذا لا يكفينا اليوم الذي كان يكفيهم، ومن أجل هذا أوافق هؤلاء الذين كتبوا عن خمـسة أيام للمأساة، وثلاثة للملهاة، مع الاعتراف بأن الوقت الأقـل يكون مرغوبا أكثر؛ لأنه يكون أقل تعارضا مع المشابهة مع الواقع، التي هي ضرورية لكل محاكاة فنية، وخاصة الملهاة" [٩].

تبين هذه الفقرة أسلوب بينسيانو، ورغبته في أن يجعـل المفاهيم الرئيسية في فن الشعر الكلاسيكي مقبولة لمواطنيـه مع الاحتفاظ بحقه في إضافة ما يراه ناقصا في مـصادره أو مواءمتها مع احتياجات أو توقعات عصره، وفي الجيل التالي حدث نفس النزاع – ولكن على الطريقة الإسـبانية – بـين المناصرين للقديم والمجددين، لم يكن من المستغرب أن يزود الجانبان عمل بينسيانو الكبير بمصدر خصب للتأييد.

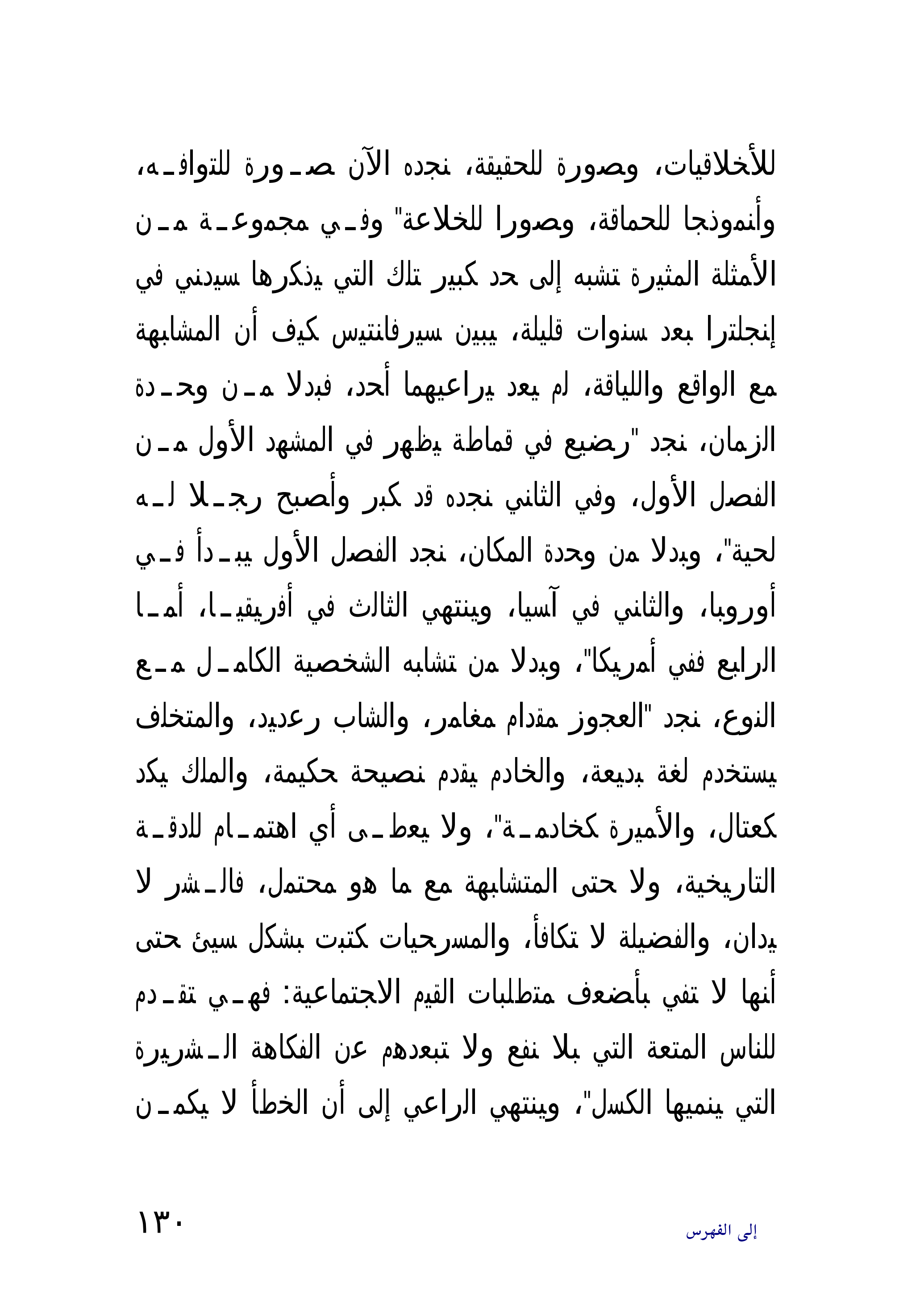
وعلى غير ما اعتادت عليه معظـم دراسـات عـصر النهضة في الشعر، تشتمل مناقشة بينسيانو على جـزء هـام عن الدراما كعرض، ويحدث الجزء الأخيـر فـي مـسرح لاكروز، حيث يلتقي الأصدقاء الثلاثة، ليحـضروا ويعلقـوا على عرض إفيجينا Iphigenia ، ويتفقوا على أنه لا يجـب أن ندين الممثلين بسبب مهنتهم "لأنه إذا كـان الـشعر فنـا صادقًا، فكيف يكون من يقوم بـه سـيئ الـسمعة جـديرا بالازدراء" (١٠) ويقدم فادريكو ملحوظة عن أسلوب التمثيـل فيقول إن "الحركات والإشارات تصبح لا غنى عنهـا وذات مغزى إذا ما كشفت في عمق عن الـدلالات الداخليـة فـي المسرحية وعلى هذا فحياة المسرحية في أيـادي الممثلـين،

وكثير ما كانت مسرحيات جيدة بسبب الممثلين، وسيئة، أيضا، بسبب الممثلين" وأفضل ممثل هو الذي "يتقمص الشخصية التي يحاكيها، حتى تبدو لكل شخص وكأنها ليست محاكاة"، ويعلق بينسيانو بملحوظة تصبح محل نقاش شهير في القرن الثامن عشر، وهي أن أفضل ممثل هو الذي يولي كل الاهتمام للأسلوب الذي به "يبكي الناس بينما لا يبكي هو"[(١١)]، وتستمر المناقشة لتحليل الإشارات، والوقفات الجسدية، وحركات العين التي تصاحب مشاعر معينة، وهناك ملحوظات أقل تفصيلا، لكنها لا تقل أهمية عن الموسيقى في المسرح، واستخدام الآلات في المسرح، والمشاهد والملابس، وهي آخر ما يناقش وله علاقة بالمشابهة الكاملة، وهو ما أصبح الشغل الشاغل في القرن التاسع عشر، ويعرف بالصبغة المحلية.

ويوحي تأكيد بينسيانو على الفائدة الأخلاقية للفن ودفاعه عن مهنة الممثلين، بوجود صراع بين المسرح والكنيسة في هذا الوقت وخاصة العناصر الأكثر تشددا فيها، وبالطبع كان تراث تيرتيلليان معروفا تماما، ومع تزايد شهرة وذيوع المسرح في إسبانيا بدءا من ١٥٨٠، تزايدت الهجمات عليه،

سواء باللغة اللاتينية (كما هـو فـي De eucharistia لـ: ديابجو تابياز (١٥٨٧) أو الإسبانية (كما هو في Tratado de la tribulacion لـ: بيدرو دي ريفاداتوري (١٥٨٩)، ولم يكن لهذه الأعمال علاقة كبيرة بالنقد الفعلـي لأنهـا كانـت وعظية إلى حد كبير [(١٢)] وتكررت فيها مواعظ رعاة الكنيسة مرارا، مع التأكيد على التدهور العام في أخـلاق الممثلـين المعاصرين وسلوكهم.

وغالبا ما وجد كتاب المسرح الإسـباني فـي العـصر الذهبي مقسمين إلى فئتين: فئة ينظر إليها الأخلاقيون كتأثير ضار للمجتمع، وفئة يشكو الكلاسيكيون من عـدم اكتراثهـا بمبادئ الدراما القديمة، وإلى حد ما تداخل الصراعان، كمـا نرى مع بينسيانو حيث يؤكد على الغرض الأخلاقـي مـن الشعر كجزء من الموروث الكلاسيكي، ويظهر أشهر هجوم على المسرح في هذه الفترة، ففي الفصل ٤٨ مـن الجـزء الأول من دون كيخوت (١٦٠٥) لـ: ميجل دي سيرفانتيس (١٥٤٧ – ١٦١٦)، نلاحظ وجود أثر واضـح لبينـسيانو، فيلاحظ راعي الإبرشية عند سيرفانتيس أنه "بينما يجب على المسرح أن يعكس صـورة للحيـاة، وأن يكـون أنموذجـا



للأخلاقيات، وصورة للحقيقة، نجده الآن صـورة للتوافـه، وأنموذجا للحماقة، وصورا للخلاعة" وفـي مجموعـة مـن الأمثلة المثيرة تشبه إلى حد كبير تلك التي يذكرها سيدني في إنجلترا بعد سنوات قليلة، يبين سيرفانتيس كيف أن المشابهة مع الواقع واللياقة، لم يعد يراعيهما أحد، فبدلا مـن وحـدة الزمان، نجد "رضيع في قماطة يظهر في المشهد الأول مـن الفصل الأول، وفي الثاني نجده قد كبر وأصبح رجـلا لـه لحية"، وبدلا من وحدة المكان، نجد الفصل الأول يبـدأ فـي أوروبا، والثاني في آسيا، وينتهي الثالث في أفريقيـا، أمـا الرابع ففي أمريكا"، وبدلا من تشابه الشخصية الكامـل مـع النوع، نجد "العجوز مقدام مغامر، والشاب رعديد، والمتخاف يستخدم لغة بديعة، والخادم يقدم نصيحة حكيمة، والملك يكد كعتال، والأميرة كخادمـة"، ولا يعطـى أي اهتمـام للدقـة التاريخية، ولا حتى المتشابهة مع ما هو محتمل، فالـشر لا يدان، والفضيلة لا تكافأ، والمسرحيات كتبت بشكل سيئ حتى أنها لا تفي بأضعف متطلبات القيم الاجتماعية: فهـي تقـدم للناس المتعة التي بلا نفع ولا تبعدهم عن الفكاهة الـشريرة التي ينميها الكسل"، وينتهي الراعي إلى أن الخطأ لا يكمـن

في المؤلفين، ولكن في أنهم يسمحون بـالنزول إلـى أدنـى مستوى مع الممثلين والجمهور"، وأن أفضل حل هو تواجـد شخص ذكي معقول في العاصمة بفحص المـسرحيات قبـل عرضها [١٣].

ورغم أن لوب دي فيجا (١٥٦٢ – ١٦٣٥)، لم تـذكره بالاسم صراحة اتهامات سيرفانتيس، فإن لوب نفـسه يقـر بالاتهامات، وفي مقدمة مسرحيته El Peregrino en su Patria (١٦٠٤) يعدد ٢١٩ مـن مـسرحياته، بعـدها يلاحـظ أن "الأجانب يجب أن ينصحوا بأن المسرحيات الإسبانية لا تتبع القواعد لأنني كتبتها كما وجدتها ودون أن أدعي أنني راعيت القواعد، ولو كنت قد ألتزمت بها، مـا كـان الإسـبان قـد قبلوها" [١٤].

وطورت هذه الملحوظة لتكتب في مقـال طويـل بعـد خمس سنوات تحت العنوان الـشهير Arte Nuevo de hacer comeedias en este tiempo (١٦٠٩)، وقدم فـي خطـاب جزل مسجوع إلى الجماعة الأدبية بمدريد، في هذا الخطـاب تتضح الفكرة الرئيسية من الوهلة الأولى:

وعندما أكتب الكوميديا

أضع القواعد في الصندوق، وأغلق عليها بستة مفاتيح
وأبعد بلاوتس وتيرينيس عن ناظري
خوفًا مما قد تقوله تلك الأرواح المعذبة
طالما أن الجمهور هو الذي يدفع
لماذا إذن لا نرضيهم عندما نكتب المسرحيات؟ (١٥)

ويظهر لوب معرفة معقولة بالتراث، فيرجـع بعـض الباحثون إشارات التراث عنده إلى روبورتيللو الذي يـسميه "الطبيب عظيم الشأن" ، ولا بد أن يعدل الموقف التقليدي وفق متطلبات الجمهور، لهذا يسمح للملوك بالظهور في الكوميديا، ويذكر الجمهور أن بلاوتس سمح بظهـور جوبيتـار فـي أمفيتيريون، ويمكن للمأساة أن تمتزج بالكوميديا:

ومثلنا في ذلك الطبيعة
التي يأتي الجمال فيها من التنوع. (١٦).

ويستخدم لوب المنطـق نفـسه ضـد وحـدة الزمـان الصارمة، رغم أنه يعطي يوما لكل فصل، ويقول إنه يجـب أن يتحدث الملوك والعشاق والخدم اللغة الخاصة بكل منهم، ولا تخرج النساء عن شخصيتهن حتى لو كـن متنكـرات: وينهي لوب المقالة كما بدأها في روح خفيفة، قائلا إن هدفـه

الأول هو الترفيه ومعترفًا بأن "ستة مسرحيات فقط" من ٤٨٣ مسرحية، لم تتبع قواعد "الفن".

وكانت هذه المحاورة بين الجانبين المتعارضين اللذين تزعمهما سيرفانتيس ولوب دي فاجا، أعظم الشخصيات الأدبية في تلك الفترة، مصدرا ملهما لعدد كبير من التنظيرات النقدية في الحقبة التالية، وتشابهت في كثير من جوانبها مع المحاورة الأكثر شهرة حول مسرحية سيد Cid في comedias y ocho entrmeses (١٦١٥) وفي Jornada segunda, El ruffian dichoso وفي أحد مسرحياته الملهاوية، يتخذ موقفًا أكثر تصالحا، ويعالج الحوار في المسرحية الأخيرة بين كيروسيداد والملهاة، العناصر المكونة للمسرحية ذاتها، التي لا تتفق مع القواعد الكلاسيكية، ومن بينها التغيير من خمسة فصول إلى ثلاثة، وغياب وحدة المكان، فتقول الملهاة إن "الزمن يغير كل شيء/ ولهذا يجب أن يتغير الفن"، ورغم أن تيرينيس وبلاوتس كانا جديرين بالإعجاب في عصريهما، فإنني رفضت/ بعض مما قالا به والباقي أخذت به/ وقاعدتي هي الاعتياد/ التي لا تنحني أمام الفن. (١٨)

وكانت المفاهيم المتصارعة عند المشتركين في هذا الجدال هي الاعتياد والقواعد الكلاسيكية، ولم يسبب ارتداد سيرفانتيس عن موقفه ضعفًا في روح المدافعين عن الفن، فنجد من بين هؤلاء، وبشكل مميز للغاية كريستوبال سواريز دي فيجورا في El pasajero (١٦١٧)، وبيدرو دي توري راميلا في Spongia ، يجمعان بين إدانة الكوميديا والتهجمات الشخصية الشنيعة على لوب دي فيجا.

وأخذ البعض الآخر موقفًا أكثر تساميا، على الأخص فرانسيسكو كاسكليس (١٥٦٤ – ١٦٤٢) في فن الشعر التي أصدرها عام (١٦١٧)، وهذه هي فن الشعر الإسبانية العظيمة الثانية، وهي تتبع الأول في اتخاذها الحوار كشكل، وإن كان على نحو أبسط؛ لأن هناك اثنين فقط يشتركان في الحوار، أحدهما يسأل فقط، وتهتم الفصول الخمسة الأولى على الفصل بين الأنواع الأدبية، وتناقش المأساة لحدث جاد، كامل، طوله مناسب، في لغة درامية سهلة تطهر العواطف والروح من خلال الشفقة والخوف" [١٩] ، والحدث فيها مميز، عظيم وحقيقي وضخم، والشخصيات فيها تجمع بين الخير والشر؛ لأن هذا يخلق المشاعر المناسبة، والملهاة تعرف

إلى الفهرس

بأنها "محاكاة درامية لحدث كامل مناسب، بـسيط وسـهل، يطهر من خلال الضحك واللهو الروح من أدرانها" [٢٠]، أما الملهاة المأساوية فمرفوضة لأن القدماء لم يعرفوهـا، ولأن المأساة ذاتها قد تنتهي نهاية سعيدة أو غير سـعيدة، دون أن يتطلب ذلك تسمية جديدة، وتستبعد الأعمال التي تمزج بـين العناصر الكوميدية والمأساوية لأنها "فن مشوه".

ولا يعترض كاسكليس على المسرحيات ذات الفـصول الثلاثة طالما أن بها عناصـر البدايـة، وتعقـد الأحـداث، والنهاية، ورغم أنه يستشهد بأرسطو في قوله بالحدث الـذي يأخذ يوم أو يومين، فإنه يسمح بالزيادة في منطـق عقلانـي خاص، فيقول إن "صدق المحاكاة" سيؤدي بالمؤلف إلـى أن يجعل حدثه متماسكًا، ورغم ذلك، قد يرغـب الـبعض فـي "الزخرفة" أو في "الترفيه عن المتفرج" فيقفز من زمن لآخر، أو أن يترك فراغات في قصته، وعلى هذا يسمح كاسكاليس بأن يأخذ الحدث ما قد يصل لعشرة أيام "لأنه طبقًا لمرجعيات أدبية محددة، يمكن للملحمة أن تحتوي على مـادة لعـشرين مأساة وملهاة، وتأخذ أحداث الملحمة (على الأقل) عاما، يقسم

إلى عشرين جزءا، مما يجعل من السهل علينـا أن نـسمح بعشرة أيام للمأساة أو للملهاة" [٢١].

وكان لوب دي فيجا وعـدد مـن مؤيديـه يتزعمـون المدافعين عن مبدأ الاعتياد، ومن بين هؤلاء ألفونسو سانشيز دي موراتيلا، أسـتاذ الإغريقيـة والعبريـة فـي ألكـادا، وفرانسيسكو دي باريدا، وهو واعظ نابه، ويقول باريدا فـي El meior principe Triano Augusto (١٦٢٢)، إن بلاوتس وتيرينيس سيبدون مملين وكئيبين إذا ما قدما اليوم، بالمقارنة بالأعمال الحديثة، وإن الكتاب المعاصرين فعلوا خيـرا فـي تجنبهم للقواعد التقليدية، التي تجاهلها أحيانًا بعـض الكتـاب الكلاسيكيين أنفسهم.

وبالإضافة إلى لوب دي فيجا، هناك الكاتب المـسرحي الرئيسي الذي اشترك في هذا النزاع وهو تيرسو دي مولينـا (١٥٧١ – ١٦٤٨)، فيـرد فـي Cigarrales de Toledo (١٦٢١) ، على كسكاليس، على نحـو يـشبه رد سانـشيز وباريدا، لكن رده فيه مسحة من خبرته الخاصة القوية ككاتب مسرحي ممارس، فتبنـى Cigarrales ، مثـل Decameron على مجموعة قصص، ومحادثات بين نساء ورجال للتغلـب

على حر الصيف، فيقوم أحد الرجال وهو دون أليجو، بالدفاع عن الفن الإسباني المعاصر الذي يخرق القواعـد، ويهـاجم وحدة الزمان على أساس المشابهة الكاملة: إذا كان القدماء قد قالوا إن حدث المسرحية لا بد أن يكتمـل فـي ٢٤ سـاعة، فكيف إذن لشاب جريء يقع في حب امرأة حذرة، ثم يتـودد إليها، ويغزو قلبها، ودون أن يقضي يوما يمر، قبل أن تقبـل بحبه، فتقبله صباحا ويتمكن منها مساء؟ [٢٢].

والميزة نفسها التي تعطى لمـؤلفي القـصص، تعطـى للكاتب المسرحي، وهي القدرة على أن يقدم أزمنة ومواقـع متعددة على أساس ما يتطلبه تماسك الحدث، وعلى المنـوال نفسه يسمح تيرسو بخلط الأنـواع الأدبيـة، والشخـصيات الكوميدية مع الجادة في المسرحية نفـسها؛ لأن هـذا هـو الطريق إلى المشابهة مع الواقع، لكنها لا تستدعي تبعية دقيقة للتاريخ، ويدافع تيرسو عن لوب دي فيجا وعن نفـسه ضـد اتهام سـيرفانتيس أن كتـاب المـسرح يـشوهون الحقيقـة التاريخية؛ لأن واجب الفنان هو أن يحول التاريخ والطبيعـة من خلال الخيال بشرط أن يخلق ذلك انطباعا صادقًا، ومثل باريدا يصمم تيرسو على أن القواعد الكلاسيكية يجـب أن لا

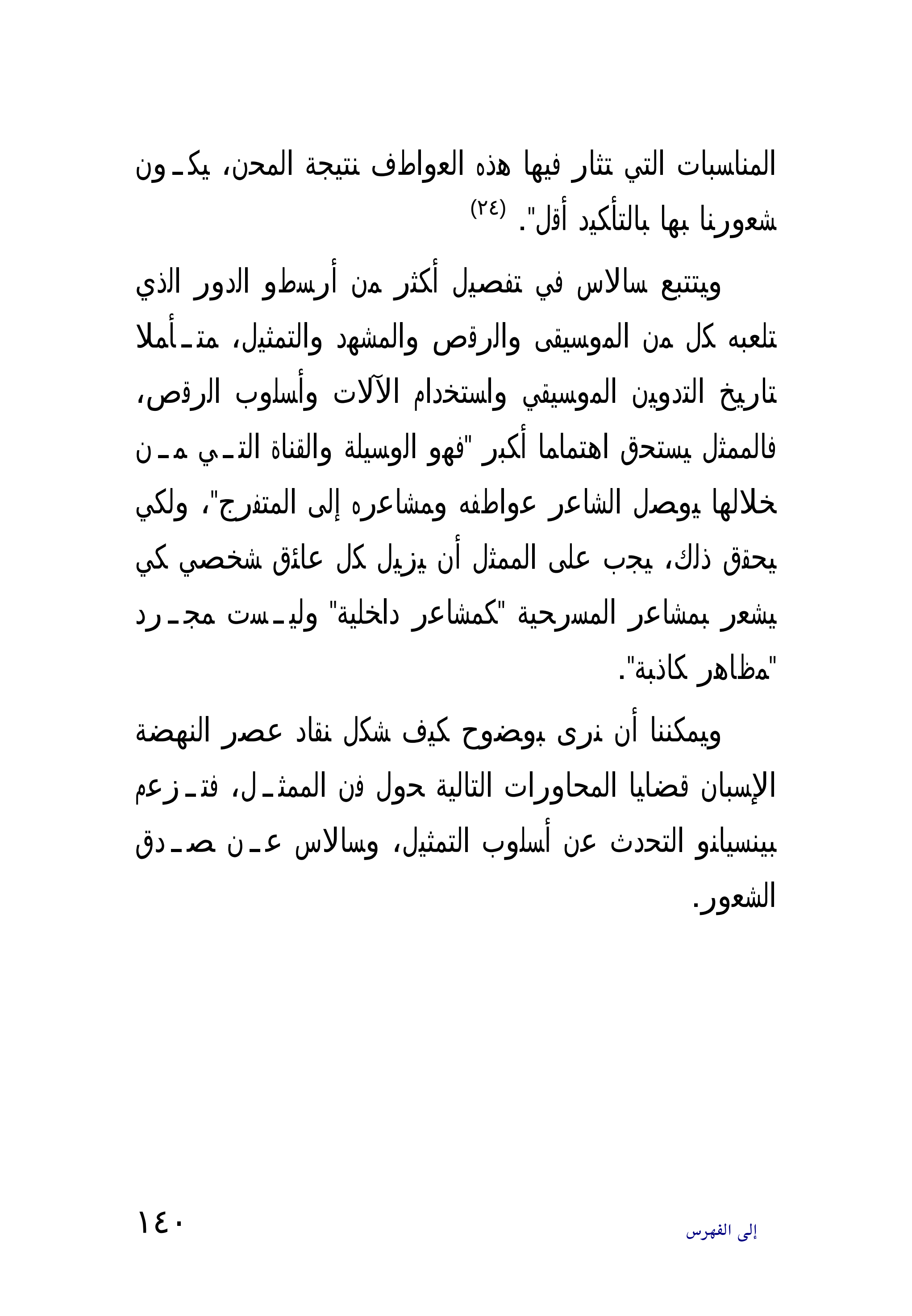
تطبق وبشكل عشوائي على الناس كلها وفي جميع الأحوال، فالأعمال المعاصرة أفضل من حيـث ملاءمتهـا للجمهـور المعاصر، وهي تقدم فنا أفضل بشكل عام؛ لأن الفن تطـور منذ العصور الكلاسيكية.

وانتهى هذا النزاع الدرامي الكبير في عام ١٦٢٦ عندما أصدر أوردونيز داز توفار، أول ترجمة لفن الـشعر الـذي كتبه أرسطو إلى اللغة العامية الإسبانية، وصدر أيضا عمـل نقدي رئيسي عن المسرح في هذه الفترة، وهو تعليق إسباني مميز على أرسطو كتبه جوزيب أنطونيـو جـونزاليس دي سالاس وهو Nueva idea de la tragedia Antigua (١٦٣٣) ، وفي هذا الوقت أصبح إنجاز لوب دي فيجـا ومعاصـريه مقبولا بشكل واسع وراسخ.

وأصبحت القواعد الكلاسيكية التي يمكـن اسـتخدامها لإدانته على طريقة كاسكاليس غير ممكن الأخذ بها، ويتبـع سالاس بدلا من ذلك طريقة تيرسو والآخرين، فيعـالج فـن الشعر بشكل أكاديمي كوثيقة تاريخية في النظريـة الأدبيـة القديمة يحق للكتاب المعاصرين أن يرفضوها حسبما يـرى إلهامهم أو عبقريتهم، ويجب النظر إلى الكتابات القديمة على

أنها مجموعة نماذج وقواعد ونظم، ما زال لها نفـع إذا لـم تنقلب إلى قوالب صارمة، وهذه النظرة العملية هي ما يميـز هذا العمل، ويؤكد سالاس على أهمية الدراما كعرض يتحقق على المسرح، ويرى أن قبول المتفرج ليس بعائق أمام الأخذ بالقواعد؛ لأنها أدوات لتقديم الطبيعة بشكل أفضل، وهو مـا يدركه العامة بحسهم الفائق.

ومثل بينسيانو وكاسكاليس، يقول سالاس إن وظيفة الفن هي الترفيه والتعليم معا، ورغم أن مبدأ الترفيه وحده يبـدو مأخوذًا به عند لوب دي فيجا وآخرين فإن هذه القـضية لـم تكن تثار كثيرا في إسبانيا كما هو الحال في إيطاليا، واستمر اعتراض الكنيسة على الدراما، وتجدد لفترة بعد ١٦٢٠ بعد أن كان قد قل في نهاية القرن مما دفع كل المنظرين أيا كانت معتقداتهم الخاصة، إلى أن يقولوا بالهدف الأخلاقي للفن، ولو كان ظاهريا، ويلاحظ سالاس أن المأساة تتجـه أكثـر مـن الملهاة إلى التطهير، "وكما يعلمنا أوجستين، إذا حدث ورفهت عنـــا، يكـــون ذلـــك مـــن خـــلال الأســـف والدموع"[٢٣]، وهي تعلمنا "بتعريض أرواحنا لمشاعر مثـل الشفقة والخوف" فتجعلهـا "أقـل إزعاجـا، وعنـدما تـأتي



المناسبات التي تثار فيها هذه العواطف نتيجة المحن، يكـون شعورنا بها بالتأكيد أقل". [٢٤]

ويتتبع سالاس في تفصيل أكثر من أرسطو الدور الذي تلعبه كل من الموسيقى والرقص والمشهد والتمثيل، متـأملا تاريخ التدوين الموسيقي واستخدام الآلات وأسلوب الرقص، فالممثل يستحق اهتماما أكبر "فهو الوسيلة والقناة التـي مـن خلالها يوصل الشاعر عواطفه ومشاعره إلى المتفرج"، ولكي يحقق ذلك، يجب على الممثل أن يزيل كل عائق شخصي كي يشعر بمشاعر المسرحية "كمشاعر داخلية" وليـست مجـرد "مظاهر كاذبة".

ويمكننا أن نرى بوضوح كيف شكل نقاد عصر النهضة الإسبان قضايا المحاورات التالية حول فن الممثـل، فتـزعم بينسيانو التحدث عن أسلوب التمثيل، وسالاس عـن صـدق الشعور.

حواشي الفصل الخامس

1- Francois Bertaut, Journal du Voyage d'Esagne (aris 1669), 171.

2- In his introductory material to Spanish Renaissance Theory, Barrett Clark (European Theories of the Drama (Ney York, 1965), 58) mentions several essays on this period "touching on the drama," but in fact, except for the most general observations on poetic style, none of them contains any such material. Encino's Arte de la poesi Castellana, despite the author's achievement as a dramatist, never mentions the theatre, and the fact Clark calls Villen's Arte cisoria (acookbook) simply a later itle for the totally different Arte de trobar (a poetry manual) indicates that his observations on the theory of this period should be read with caution.

3- Quoted in H.J. Chaytor, Dramatic Theory in Spain (Cambridge, 1925), 3.

4- Lopez pinciano, philosophia Antigua poética, 3 vols. (Madrid, 1953), 1:240.

5- Ibid., 2:327.

6- Ibid., 1:241.

7- Ibid., 176.

8- Ibid., 2:360.

9- Ibid., 3:82-83.

10- Ibid., 264.

11- Ibid., 281, 283.

12- For a detailed listing, see Emilio Cotarelo Mori, Bibliografia de las controversia sobre la licitud del teatro en España (Madrid, 1904), a collection of 213 texts from 1468 to 1868.
13- Miguel de Cervantes, Don Auixote, Trans. John Ormsby (New York, 1926), 438-40.
14- Lope de Vega, El peregrine en su patria (Chapel Hill, 1971), 119.
15- Lope de Vega, Arte muevo de hacer comedias en este tiempo (Madrid, 1906), 17.
16- Ibid., 20-21.
17- See j. de Entrambasagus, "Una Guerra literaria del Siglo de Oro. Lope de Vega y los preceptistas aristotélicos," in Estudios sobre Lope de Vega, vols. 1,2 (Madrid, 1945-47).
18- Miguel de Cervantes
19- Francisco Cascales, Tablas poéticas (Madrid, 1975), 185.
20- Ibid., 201-202.
21- Ibid., 202.
22- Tiro de Molina, Cigarrales de Toledo, ed. V.S. Armesto (Madrid, n.d.), 125.
23- Gonzàlez de Salas, Nueva idea de la trageida Antigua Madrid, 1633), 210.
24- Ibid., 17.

الفصل السادس

عصر النهضة الفرنسية

عصر النهضة الفرنسية

توجد أول كتابة نقدية في فرنـسا عـن الـدراما فـي Instructif de la seconde rhetorique (١٥٠١) لـ: رينوداو كويكس الذي توفي عام ١٥٢٥، ويحتوي الفصل العاشر فيه على نصيحة مفصلة عن كتابـة المـسرحيات الأخلاقيـة، والملهاوية، والتمثيليات الدينية الملغزة، (والأخيرة تتـضمن المسرحية التاريخية والرومانسية)، وفيه نقرأ أن المـسرحية الأخلاقية تعالج "المدح واللـوم" فـي "لغـة محترمـة" دون "تلميحات حمقاء" ، ولا بد أن تتنـاول "موضـوعا مبهجـا" بطريقة خفيفة تبعث على الشجن، ليس فيها ما يؤذي مشاعر "كل البسطاء، وخاصة السيدات"، أما المسرحية التاريخية أو الدينية، فتشتمل على موضوع له أهمية، ويجب أن تراعـي الاتساق مع مبـدأ الملائمـة، أي أنهـا يجـب أن تتمـسك بخصائص الأعمار والطبقات والمهن المختلفة."[(١)]

وظهرت في عام ١٥٠٢ مقالة طويلة إلى حـد كبيـر تتركز حول الملهاة فـي Prenotamenta لـ ـ:جواداكـوس باديوس (١٤٦٢ – ١٥٣٥)، طبعة تيرينيس، وفيهـا يكثـر

باديوس من الإشارة إلى دوناتوس، ويظهر معرفتـه بكتـاب كلاسيكيين آخرين مثل دايو ميديس وهـوراس وسـيتونوس وفيتريوس، وتتعرض هذه المقالة الطويلة إلى الاختلافات بين الملهاة والمأساة (كما فعل هوراس، ودايوميديس) وأصولهما، والأنواع وأجزاء الملهاة (كما فعل دونـاتوس)، والمـسرح وبنائه، والألعاب الرومانية، وملابس وشخصيات الكوميـديا واللغة المناسبة للملهاة، واللياقة والملائمة، والمـشابهة مـع الواقع، وتشتمل أيضا على حياة تيرينيس وملخـص لحبكـة Andria ، وهي باختصار مصنف، فيه المادة النظرية لباحثي الدراما في بدايات عصر النهضة، أمـا طبعـات تيـرينيس التالية، مثل طبعة روبت ستين في عـام ١٥٢٩ فغالبـا مـا احتوت على ملاحظات لدوناتوس أو دايوميديس على الملهاة، كما فعل باديوس.

بالنسبة للمأساة، تتواجد وجهات النظر الفرنسية الأولـى الخاصة بهذا النوع الأدبي فـي التعليقـات الموجـودة فـي مقدمات الأعمال الكلاسيكية، فنجد لازاري بايف (المتـوفى عام ١٥٤٧) في تقديمه لترجمة إليكترا لسوفوكليس (١٥٣٧) يعرف المأساة بأنها "درس أخلاقي فيه فواجع وقتل ومصائب

تحدث لشخصيات نبيلة راقية"[٢]، والإهداء au roy monsuverain seigneur – الذي يتصدر ترجمة هيكوبا ليوروبيديس (١٥٤٤) والتي نسبت في البداية إلى بايف، ويعتقد الآن أنها لجولايوم بوتشيتيل – هذا الإهداء يظهر تأثير دعوة هوراس الأخلاقية وعجلة الحظ في العصور الوسطى، فيسعى الشعر إلى "دمج الترفيه مع ما هو جيد ومفيد، وعلى الشاعر أن "يمجد الفضيلة ويدين الرذيلة"، وأرقى أشكال الشعر هو المأساة، لثقل موضوعها، وروعة محاورتها، وحقيقة أنها تخاطب اللوردات والأمراء، وهي "موضوعة كي تبين للملوك والأمراء عدم ثبات أو استقرار الأشياء الزائلة حتى لا يضعوا ثقتهم في الفضيلة وحدها".[٣]

وكانت أربعينيات القرن الخامس عشر هي السنوات الفاصلة بالنسبة لعصر النهضة الفرنسية، وهي السنوات التي كتبت فيها الأعمال النظرية الفرنسية في فن الشعر والتي بدأت فيها وبقوة مناقشات للوصول إلى أدب فرنسي حديث، وكانت "Epistre du translateur au lecteur لـ: إيستيان (١٥٠٤ – ١٥٦٤)، والتي تسبق ترجمة Andria (١٥٤٢)، إشارة لهذا الاتجاه الجديد، وهي مقالة طويلة تشبه

Prenotamento لباديوس، لكنها مكتوبـة باللغـة العاميـة، ويلخص محتوياتها إيستيان نفسه على النحو التالي: "أصـول المسرحيات وأنواعها المختلفة، وكيف عرضت وفـي أيـة أماكن عامة في روما أو غيرهـا، ثـم زخرفـة المـسرح والمشاهد في المسرحيات الملهـاة، بعـدها تـأتي ملابـس الممثلين، وطريقتهم في التمثيـل والتحـدث"[٤] ، ويحـاول إيستيان تقديم تاريخ وتعريف لكل مـن القـصة، والمأسـاة، والمسرحية الهجائية، والملهاة القديمة، والملهاة الجديدة، فيميز المأساة بأسلوبها وطابعها الراقي فهي "محاورة جادة مثيـرة للخيال، بدايتها رقيقة، هادئة، بهيجة، ونهايتها حزينـة غيـر سعيدة".[٥]

وفي العام التالي ترجم إيـستيان المـسرحية الإيطاليـة Gl'ingannati ، وليس هناك نسخ باقية من هذه الطبعـة، إلا أن هناك طبعة أخرى فيها إشارة في المقدمة إلى أنه تـرجم النص الإيطالي إلى الفرنسية، وتلخص هذه الطبعة كثيرا من المادة المأخوذة من مقدمة Andria وتطرح سؤالا كان دقيقًـا في تلك الفترة عن التأليف باللغة العامية، فيؤكد إيستيان على أن الفرنسيين يمكنهم منافسة الإغريق لو أنهم تبعوا خطوات

الإيطاليين في استخدامهم للأسلوب الكلاسيكي، وحتـى هـذا الوقت، كان الفرنسيون يحتفظون فقط بالملهاة الكلاسيكية ذات الفصل الواحد، وعادة ما كان هذا الفـصل يفتقـد المعنـى والإيقاع والمنطق، ويتكون مـن "مجـرد كلمـات بلهـاء، وحضور بديهة قليل بلا ابتكار أو نتيجة"[٦]، وبدلا من ذلـك، يجب أن تحتوي الملهاة على خمسة أو ستة فصول، ويجـب الاهتمام بالبنية والدافع، وأن لا يبقـى "أي شـخص علـى المسرح ما لم يكـن كلامـه أو اسـتماعه إلـى الآخـرين ضروريا". [٧]

وتوحي هذه الشروط بهوراس، ويمكننا بالفعل تتبع تأثير هوراس في النقد الفرنسي منذ هذه الفترة بدءا بترجمة جـاك بيليتيـر (١٥١٧ – ١٥٨٩) لفـن الـشعر عنـد هـوراس (١٥٤٥)، وفي المقدمة الشهيرة لهذا العمل يعترف بيليتيـر بأنه قد قام بتحديثها، وأن غرضه، مثل غرض إيستيان، هـو تشجيع المؤلفين الفرنسيين على تطوير أدبا له أهميته.

وتلت ترجمة بيليتير مباشرة، وعلى المنوال نفسه، فـن الشعر لتوماس سيبيليت (١٥١٢ – ١٥٨٩)، وهي أول مؤلف رئيسي عن فن الشعر في اللغة الفرنـسية، ونـشرت عـام

١٥٤٨ وهي السنة نفسها التي نشرت فيها طبعة روبيرتيللـو عن أرسطو، ورغم أن ملاحظات سيبيليت عن الدراما ليست مسهبة، فأنها أكثر تفصيلا من أية معالجة أخرى سابقة باللغة الفرنسية، وفتحت الحوار الذي يأخذ عنوانًا رئيسيا، ويـدرس ثلاثة أشكال: المسرحية الرعويـة، المـسرحية الأخلاقيـة، والمسرحية الهزلية، والرعوية تظهر "الرعاة الذين يحرسون الحيوانات وهم "يناقشون" في عبارات ريفية بـسيطة مـوت الأمراء وفواجع الزمن وتغير الدول، والنتـائج والأحـداث السعيدة الناجمة عن الحظ، والمديح الشعري، وغير ذلك، في رمزية واضحة للغاية"، والمسرحية الأخلاقية "تشبه المأساوية الكلاسيكية في أنها تعالج موضوعات ثقيلة وجادة، وتنتهـي نهاية حزينة، كئيبة"، ومثل المأسـاة "تعـرض المـسرحيات الأخلاقية أعمالا مميزة وأفعالا فاضلة، وأحـداثًا صـادقة أو على الأقل تبدو صادقة"، وتعتبر المسرحية الأخلاقية، التـي تحتوي على شخصيات مثالية، نوع منفصل، رغم شـيوعها الكبير آنذاك، ويفصل سيبليت بين الملهاة الفرنسية والملهـاة اللاتينية، مختلفًا بذلك عن بيليتير لأنه يـشعر أن الفرنـسيين يجدون في الأخيرة "إطالة مملة"، بينمـا الملهـاة الفرنـسية،

بسيطة وقصيرة وفيها متسع لإثارة الضحك، وليس لهـا أي هدف أخلاقي مثل الملهاة الكلاسيكية"، لهذا ينظـر سـيبليت إليها على أنها أقرب إلى المسرحية الرومانية الـصامتة، [٨] (ويبدو حذف المسرحية الدينية من هذا النقاش غريبا، حتـى نعرف أنه في نفس السنة التي ظهرت فيها هذه المقالة منعت مثل هذه المسرحيات بأمر من البرلمان الفرنسي.)

ورغم خلط سيبيليت المسرحية الأخلاقيـة بالمـسرحية المأساوية، فإن أفكاره تتفق وبشكل عام مع تلك التي ذكـرت في مقدمات بايف بخصوص الموضوع والطابع والنهاية غير السعيدة في المأساة، ويجب أن نلاحظ على الأخص ملحوظته عن "الأحداث التي تبدو صادقة" (المشابهة مع الواقـع) فـي الدراما الجادة، فهذا المفهوم الرئيسي فـي النقـد الإيطـالي سيصبح له أهمية أكبر في فرنسا.

وإنما يدعو للأسف أن العمل النقدي العظيم فـي هـذه الحقبة الخصبة للغاية، وهو La deffence et illustration de la Langue Francoise لـ: جوشـيم دي بيلـي (١٥٢٥ – ١٥٦٠)، لم يقل شيئًا عن الدراما، لكنه ربما لم يكن ليختلف بشكل جوهري عن سيبيليت، ورغم أن La deffence كـان

رد فعل لعمل سيبيليت، فإن الخلاف لم يكن في الاتجاه، بـل في الدرجة، واتفق الشعراء، وعلى رأسهم بيلي، مع سيبيليت على أنه يجب أن تكون أفضل الأعمال الإغريقية والرومانية والإيطالية هي النماذج التي تحتذى، إلا أن سيبيليت رأى أن يكون ذلك في تطور مرحلي، بينما نادى الآخرون بانفـصال حاد عن العصور الوسطى الماضية، وعن الأدب اللاتينـي، ودعوا إلى بداية جديدة مخطط لها، وأبقـى الكبريـاء فـي الجانبين على هذا الخلاف لسنوات عديدة، إلى أن وجد كـل من دي بيلي وسيبيليت أخيرا، أن هناك نقاط اتفاق أكثر مـن نقاط الاختلاف حول هذا الموضوع، وانتهيا إلى القبول، بـل وحتى الإطراء على أعمال كل منهما.

وأضاف إلى هذا النزاع ناقد محافظ آخر وهو جيولـوم دي أوتيليز (١٥٢٩ – ١٥٨١) الذي شن هجومـا علـى La deffence في مؤلفه Repliaue aux furieuses defenses de louis Meigret ، يدافع فيه، فـي أسـلوب أخلاقـي، عـن أخلاقيات العصور الوسطى التي يرفضها الـشعراء البيليـاد مفضلين النماذج الكلاسيكية، فالأخلاقية "أكثر نفعا من الملهاة أو المأساة" لأنهما تميلان للإفساد أكثر من تعلـيم الأخـلاق،

إلى الفهرس

فالأولى تعطى المثل على الإباحية، والأخرى علـى القـسوة والطغيان"[٩]، ويبدو أن هذه المحاورة مـشتقة مـن كتـاب فرانسيسكو باتريزي De institutione reipublicae (١٤٤٩)، التي يذكر فيها أن أفلاطون كان مخطئًا عنـدما أراد إبعـاد الشعراء عن مدينته الفاضلة؛ لأن وسائل شد الانتباه في الفن عامل عظيم في التعليم، ومع هذا يقول باتريزي إنـه يجـب إلغاء المأساة والملهاة، الأولى "لأن فيها عنفًـا مبالغًـا فيـه، ممتزج باليأس الذي يغير وبـسهولة الأغبيـاء مـن النـاس ويجعلهم مجانين، ويدفع بالعاقل منهم إلى الغضب العنيـف" والثانية لأنها "تفسد عادات الناس وتجعلهم أشـبه بالنـساء، وتدفعهم إلى الغريزة والتحلل"[١٠]، ويعترف دي أوتيليـز أن المسرحية الأخلاقية أقل شأنًا من الدراما الكلاسـيكية لكنـه يدعو الشعراء المعاصرين إلى بعثها من جديـد، بـدلا مـن إهمالها، من خلال ما يمكن تعلمه من الموضوعات الجادة في الكلاسيكيات. وهكذا كانت المحاورات في التأكيد على الهدف الأخلاقي للدراما في فرنسا مأخوذة، ليس من هوراس، كمـا هو الحال في إيطاليا، ولكن من الرغبة فـي الإبقـاء علـى العناصر الإيجابية في المسرحية الأخلاقية المتأخرة.

وقدم جاك بيليتير، مترجم هوراس، أول رد طويل تفصيلي على معارضي البلياد، في كتابه فن الشعر (١٥٥٥)، ويعالج الفصل السابع المأساة والملهاة فيضعها فوق كل الأنواع الأدبية في العصور الوسطى مثل المسرحية الأخلاقية، وعلى نحو ما قال به كل من هوراس ودوناتس وداياموديس، يقول إن التشابه الوحيد المهم بين الملهاة والمأساة هو احتواء كل منهما على خمسة فصول. وتصور الملهاة الناس "في حالة وضيعة" بينما تصور المأساة "الملوك والأمراء واللوردات"، والفكرة في الملهاة "مبهجة لكن نهاية المأساة دائما ما تكون مؤسفة ومحزنة ومخيفة"، والملهاة لها أسلوب شائع محبوب، بينما المأساة مثل الملحمة، تتناول في أسلوب راق أحداثًا جليلة، ورغم أن بيليتير لا يقول الكثير عن هدف المأساة أو الملهاة، فإنه يقول بأن هناك للمأساة على الأقل غرضا، وهو تعليم المتفرجين "أن يخافوا الآلهة، ويتخلوا عن الرذيلة، ويبتعدوا عن الشر، ويقدروا الفضيلة،" [١١] ويسمى الملهاة "مرآة الحياة" – ويرجع هذا التعبير إلى ليفيس أندرونا كوس – وإذا كانت الملهاة تعكس الحياة، فلا بد إذن أن تلتزم بصدقها مع "الأنماط". فيجب أن يكون الطاعنون في السن جشعين أو

إلى الفهرس

حذرين، والشباب متحمس محب، والممرضات صـبورات، والأمهات متسامحات، وهكذا، وهذا الصدق مع "النمط" أو ما يسميه الإيطاليون اللياقة، يسميه بيليتير "bienseance" وهو مصطلح نقدي سيكتسب شيوع هائل في فرنسا فـي القـرن التالي.

وكانت معرفة سيبيليت وبيليتير بأرسطو وقواعده معرفة سطحية، ولهذا كان تأثيره بسيطًا، على عكس العقـد التـالي الذي سيشهد استقراره كمرجعية رئيسية في فرنسا، كما حدث في إيطاليا من قبل، والعملان الهامان اللذان عجلا بهذا همـا طبعة جولوم موريل من فن الشعر التي ظهرت في بـاريس عام ١٥٥٥، وفن الشعر لـ:سـكاليجر فـي عـام ١٥٦١، ويعتبر سكاليجر جزءا من تراث عصر النهضة الإيطـالي، كما رأينا من قبل، لكنه مع ذلك يرتبط بعلاقة خاصة بفرنسا أيضا، وأصبح مواطنًا فرنسيا في عام ١٥٢٨، ونشرت معظم أعماله المكتوبة بالإيطالية في ليون، وهـي مركـز ثقـافي فرنسي، شهد أيضا نشر فن الشعر لـ ـ: بيليتيـر، ويعتقـد البعض أن سكاليجار قد تعرف على أعضاء البيلياد، وسـواء كان ذلك صحيحا أم لا، فقد كان حلقة الوصل الرئيسية بـين

النقد الإيطالي والفرنسي في منتصف القرن السادس عـشر، ويمكن أن نعتبره أول ناقد في فرنسا يأخذ أرسطو كمرجعية أولى في الشعر.

وهناك أيضا بعض الإشارات إلى أرسطو فـي Brief discours Pour l'intelligence de ce theatre وهـي تنتمـي بالضرورة إلى العصور الوسطى، والتي صدر بهـا جـاك جـريفين (١٥٣٨ – ١٥٧٠) مأسـاته La mort de Cesar (١٥٦١)، فيذكر أن أرسطو هو مرجعه في تعريف المأسـاة على أنها "محاكاة أو تقديم لواقعة شهيرة عظيمة ومهيبة مثل موت قيصر" (١٢) ويظهر مفهوم المشابهة الكاملة في تبريـر جريفين لابتعاده عن استخدام الجوقة المغنيـة، "فطالمـا أن المأساة ليست إلا تقديم الحقيقة، أو ما يبدو أنه الحقيقة، فلـن يجد العامة البسطاء ما يغنونه وهم يـرون المآسـي تحـدث للجمهوريين" (١٣)، وعلى هذا الأساس يأخذ جـريفن خطـوة أبعد في مناداته بالاستقلال عن النماذج الكلاسيكية، وقوله بأن الأمم تختلف فيما بينها في الطرق التي تأخذ بها الأشياء.

ويظهر بوضوح أكثر تأثير كل من أرسطو والنظريـة الإيطالية المعاصرة في "فن المأساة" وهي المقدمة التي كتبها

جـين دي لاتيـل (١٥٤٠ – ١٦١١) لمـسرحيته Saul le furieux (١٥٧٢) ، وهذه المقالـة القـصيرة ذات الخمـس صفحات، لها أهمية كبيرة لأنها تقدم إلـى النقـد الفرنـسي الاتجاه الإيطالي المعاصر في ذلك الوقت و "قواعد" المسرح كما هي أولا في أرسطو، ثانيا في هوراس، ومن المحتمل أن تكون فن الشعر التي كتبها كاستيلفيترو قبـل سـنتين هـي المصدر للعديد من أفكار جين دي لاتيل، فالمأساة، كما يقول، تعالج أحداثًا ومحنًا غير عادية مثـل "النفـي، والحـروب، والطاعون، والمجاعات، والأسر، وفظاعات الطغاة الشنيعة" – لأن هذه هي الأحداث التي تؤثر فينا أكثر من أية كوارث أخرى، "ولأن الهدف الحقيقي للمأساة هو إثارة العواطف في كل منا بطريقة رائعة"(١٤)، وهذا الانتقال الواضح من الهدف الأخلاقي إلى الهدف الجمالي للمأساة، بين تـأثير أرسـطو، وهذا التأكيد على الغريب والعاطفي سيفتح مجالا في تفـسير المأساة سيكون له الأثر في مفهوم الإعجاب عند الكلاسـيكية الفرنسية الجديدة (انظر الفصل الثامن)، وفيما بعد، في بداية القرن الثامن عشر تقريبا، سيولى علم الـنفس ولونجينـاس

إلى الفهرس

Longinus اهتماما متزايدا بهذه الأفكـار الخاصـة بهـدف المأساة.

ويعيد دي لاتيل المفهوم الأرسطي الذي يقول بأن البطل المأساوي يجب أن لا يكون خيرا تماما أو شـريرا تمامـا، ويرفض على الأخص العدالة الشعرية كـضرورة للمأسـاة، ويرفض أيضا الشخصيات المجردة مثل المـوت والحقيقـة والجشع، ويضع الوحدات والحدث خـارج المـسرح فـوق غيرهما وذلك باسم المشابهة الكاملة "فالقصة والمـسرحية لا بد أن تحدث في اليوم نفسه، والوقت نفسه، والمكان نفـسه، ولا بد أن نتجنب كل ما لا يمكن تقديمه بسهولة وأمانة على المسرح"، بمعنى أننا لا يجب أن نقـدم الجـرائم وحـالات الموت، في أية صورة، لأن كل إنسان سيراها خدعـة"[١٥]، وكما هو الحال مع أرسطو، يؤكد دي لاتيل علـى الحبكـة المترابط بنائها، فلا بد أن تـنظم الأحـداث بعنايـة لإثـارة العواطف المناسبة في المتفرجين ولتؤدي بشكل مباشر حتمي إلى الانفراج، ويجب أن يستبعد "كل ما هو غير ذي فائـدة، وغير ضروري، وفي غير مكانه".

وليس عند دي لاتيل الكثير يقوله عن الملهاة، لكنه فـي مقدمة Les corrivaux يدعو إلى كتابة المسرحيات الملهاوية الكلاسيكية بدلا من المسرحيات الهزلية الأخلاقية "المنحطـة والحمقاء"، ويقول إن الملهاة الحقيقية "كالمرآة: تقدم الطبيعي، وحدتها يشمل كل أفراد العامة، مثل الطاعنين فـي الـسن، والشباب، والخدم، والنساء من أصل طيب، وما إلـى غيـر ذلك"[١٦].

ورغم أن دي لاتيل، وآخرين كانوا ينادون بالوحـدات الشهيرة التي أخذت بها الكلاسيكية الجديدة، فإنها لم تقبـل أو تنتشر بسرعة، ولم يتوقف النقاش عن جدواها علـى مـدار نصف قرن تقريبا، فنرى جين دي بيبريل في مقدمة مأسـاته Regulus (١٥٨٢)، يقبل "بفترات زمنية طويلة فاصلة" فـي مسرحيته، لكنه يصمم على أن هذه أشياء ضـرورية لفهـم القصة، ويسخر مـن هـؤلاء المـؤلفين الـذين "يؤمنـون بالخرافات" ويظنون أنه، في المأساة، لا يجب تقـديم إلا مـا يمكن حدوثه في يوم واحد"[١٧]، وعلى الجانب الآخر، نجـد بيير دي رونسارد، في تعليقاته المتناثرة على الدراما، يلتزم وبوضوح بالتراث وبالنقد الذي يحدد لكل شـيء وظيفتـه،

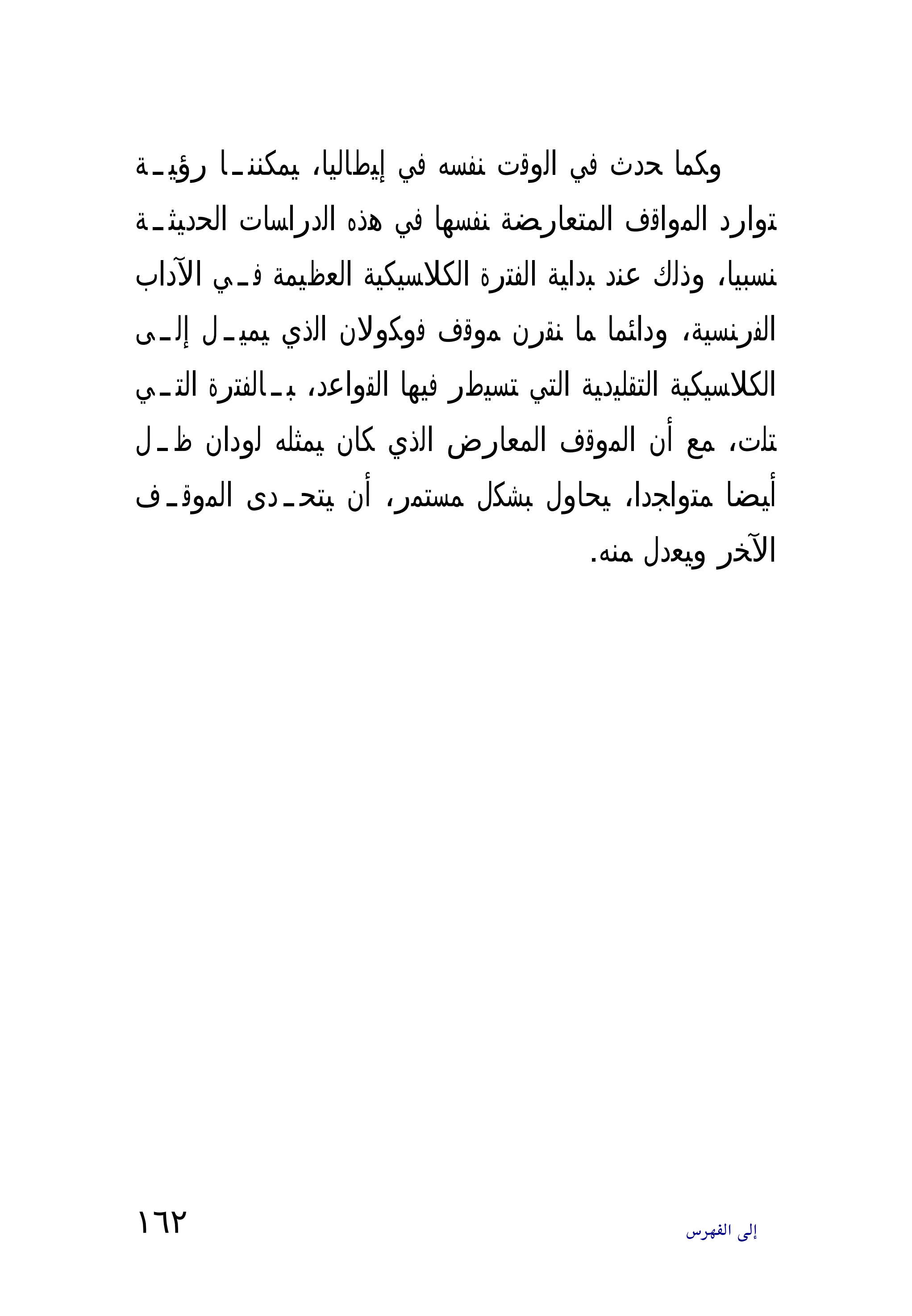
وهدف كل من المأساة والملهاة هو هدف تعليمـي، وأفـضل وسيلة لتحقيقه هي المشابهة الكاملة، التي تؤدي بدورها إلـى الوحدات، وأحسنها تلك التي فيها توافق "دقيقة بدقيقـة" مـع "الواقع"(١٨).

ويمكن أخذ عملين كتبا في نهاية القرن كتلخيص مناسب للنظرية النقدية الفرنسية في هذه الفترة: فن الشعر الفرنـسي (١٥٩٨) لـ ـ: بييـر دي لـودان دي إيجـالي (١٥٧٥ – ١٦٢٩)، وفن الشعر (١٦٠٥) لـ ـ:جـين فـاكولان دي لا فريسناي (١٥٣٦ – ١٦٠٦)، ففي هذين العمـين تعليقـات جوهرية عن الدراما، ويأخذ لودان بشكل عام موقفًـا أكثـر مرونة بخصوص النماذج والقواعد الكلاسيكية، وبالتحديد في ملاحظاته عن المأساة، ويتعرض للملهاة بشكل سريع ذاكـرا موضوعاتها وشخصياتها التقليدية، ويستقي الاختلافات التـي بين الأنواع الأدبية من سكاليجار، وهناك أيضا الملحوظـات المعتادة عن الشخصية واللغة والأسلوب، والطابع، وتظهـر مرونته في تأكيده على الدقة التاريخية في المأساة، والاهتمام (كما فعل كاستيلفيترو) بالتأثير الحاصل للمتفـرجين، فينكـر مثلا التأكيد على أن عدد شخصيات المأساة لابد وأن يكـون

أقل من شخصيات الملهاة؛ لأن عـدد الشخـصيات يحـدده الإخبار الصادق للقصة، وليس مجرد تطبيق لقاعدة، ويجـب أن لا تحد النماذج الكلاسيكية الكتاب المعاصرين، "لأنه ليس هناك شخص اليوم عنده من الصبر أن يستمع إلى مأساة في صورة قصيدة فيها شخصيتان فقط، ونحن نعرف أن المأساة خلقت فقط لإمتاع المتفرج"(١٩) وعلى المنـوال نفـسه يـأتي الهجوم الثاني على وحدة الزمن: لا يجـب أن نلتـزم بهـذه القاعدة حتى إذا كان القدماء قد التزموا بها، فنحن لم نلتـزم "بالأوزان والقوافي التي صاغوا بها أشعارهم"، بالإضافة إلى أن المأساة تعالج موضوعات مثل ما يحدث للملوك والأمراء، وسيصبح "هراء كامل أن تغطي مثل هذه الأمور فـي يـوم واحد"، وفي الجيل التالي يواجـه كورنييـل هـذه المـشكلة بالتحديد في مسرحيته Le Cid.

وتقدم فن الشعر لـ: فوكولان، بشكل واضـح وجهـة النظر المعارضة المحافظة بخصوص هـذه الموضـوعات، فيعرف المأساة على أنها محاكاة ليس للحياة بل "لحدث جـاد وصادق"(٢٠) مما يتيح له أن يرفض حجة لودان ضد وحـدة الزمن على أساس الصدق مع التـاريخ، ويقـول إن علـى

"المسرح أن لا يشغل نفسه بهذه الحجة التي قد نأخـذ يومـا للانتهاء منها"[٢١]، ويلتزم فوكولان تماما ليس فقط بـالثلاث وحدات ولكن أيضا بالبنية ذات الفصول الخمـسة، وثلاثـة شخصيات تتحدث على المسرح كحـد أقـصى، وأن هـدف الشعر هو أن يعلم أو يفيد أو كليهما، ولكـن فـي المأسـاة والملهاة يكون التركيز على التعليم: "تقـدم المأسـاة أحـداثًا فاضلة، مبهرة ومهيبة، فخمة، أما الملهـاة فتتنـاول أحـداثًا تستحق اللوم"[٢٢]، ويعلن فوكـولان أن الغـرض الرئيـسي للمأساة كان تعليم الأمراء وتبيان كيف يؤدي السوء والكبرياء إلى الكوارث، ويلاحظ مع ذلك أن بعض المآسي الكلاسيكية تنتهي نهاية سعيدة، فيوصي بهذا الشكل، الذي يمكن أن يبين كيف تكافأ الفضيلة، وهذا تنظير أولي لمبدأ سيطلق عليه فيما بعد العدالة الشعرية، ويعتبر فوكولان أن المشابهة مع الواقع ضرورية بالنسبة للإمتاع أكثر منها للتعليم، ورغـم أن هـذا الهدف ثانوي، فإن له تبعاته؛ لأننا سنجده فيمـا بعـد يمنـع العنف على المسرح، وينادي بصدق الشخصية مع التـاريخ والنمط، ويهتم كثيرا بالملاءمة، أو اتساق كل شخصية مـع عمرها وموقعها في الحياة.



وكما حدث في الوقت نفسه في إيطاليا، يمكننـا رؤيـة تـوارد المواقف المتعارضة نفسها في هذه الدراسات الحديثـة نسبيا، وذلك عند بداية الفترة الكلاسيكية العظيمة فـي الآداب الفرنسية، ودائما ما نقرن موقف فوكولان الذي يميـل إلـى الكلاسيكية التقليدية التي تسيطر فيها القواعد، بـالفترة التـي تلت، مع أن الموقف المعارض الذي كان يمثله لودان ظـل أيضا متواجدا، يحاول بشكل مستمر، أن يتحـدى الموقـف الآخر ويعدل منه.

حواشي الفصل السادس

1- Regnaud Le Quex, Instrructif de la seconde rhétoriaue, quoted (in French) in W.F. Patterson, Three Centuries of French poetic Theory, 2 vols. (Ann Arbor, 1935), 1;153-57.
2- Tragédie de Sophocles intitulée Electra, trans. Lazare de Baif (paris, 1537), i.
3- La togédie d'Euripide nommée Hecuba, trans. Guillaume Boucheted (Paris, 1544), ij.
4- Premiére comédie de Trence intitulée andrie, trans. Charles Estienne (paris, 1542). Iii.
5- Ibid., iiii.
6- Estienne Les abusez (Paris, 1548), ij.
7- Ibid., iiij.
8- Thomas sébillet, L'art poétiaue francoys, 1555 edition (Geneva, 1972) 60-64.
9- Guillaume des Autelz, Réplique aux Furieuses defense de Louis Meigret, quoted (in French) in Patterson, Three Centuries, 1:362.
10- Francesco Patrizi, De institutione reipublicae (paris, 1534). 27.
11- Jacques Peletier, L'art Poétique (Lyons, 1555), 70.
12- Jacques Grévin, Le théâtre de Jacques Grévin (paris, 1562), iij.
13- Ibid., iiij.
14- Jean de la Trille, De l'art de la tragédie (paris, 1574), ij.
15- Ibid., iij.
16- De la Traille, Les corrivaux (paris, 1574), iij.

إلى الفهرس

17- Jean de Beaubreuil, Regulus (Limoges, 1582), i

18- Pierre de Ronsard, "preface sur la Franciade, "Oeuvres, texte de 1587, 8 vol. (Chicago, 1966-69) 4:14.

19- Pierre de Laudun d'Agaliers, L'art poétique FranÇais (Geneva, 1969, 159-61.

20- Jean Vauquelin de la Fresnaye, L'art poétique (paris, 1885), 134.

21- Ibid., 78.

22- Ibid., 135.

الفصل السابع

عصر النهضة في إنجلترا وهولنده

إلى الفهرس

عصر النهضة في إنجلترا وهولنده

تركز النقد الإنجليزي أثناء الفتـرة التيودريـة حـول الدراسة البلاغية للأدب، ورغم أنه كان هناك لبعض مظاهر هذه الدراسة، وخاصة تطور مفهوم الملائمة، تأثير مهم على النظرية الدرامية فيما بعد، فإنه لم ينتج عن ذلك نقاش منهجي منظم للدراما في هذه الفترة، وتتشابه اهتمامات مؤلفي هـذه الفترة، وعلى نحو وثيق، مع اهتمامات الكتـاب الإنـسانيين الإيطاليين في أواخر القرن الخامس عشر، فكانـت أهميـة الدراما بالنسبة لهم تكمن في أسلوبها ووظيفتهـا التعليميـة، والجزء المهم منها المحبب في التراث الكلاسيكي، ومع هـذا تعطينا بعض التعليقات المتناثرة عنـد الإنـسانيين، والتـي صاحبت المسرحيات الأكاديمية لمؤلفين في بـدايات الفتـرة التيودرية، رؤية عامة لأفكارهم عن الدراما.

ويذكر توماس مور (١٤٧٨ – ١٥٣٥)، فـي مدينتـه الفاضلة Utopia (١٥١٦) مثلا عن عدم صحة خلط المأساة بالملهاة: "لأنك إذا ما أتيت بأشياء أخرى ليست لهـا علاقـة بالموضوع المتناول، فأنت بذلك تفسد وتنحرف بالعمل، حتى

ولو كانت هذه الأشياء التي تأتي بها أفضل"[1] ، ويتناول توماس إليوت (١٤٩٠ – ١٥٤٦) في الحاكم The Governor (١٥٣١) المأساة والملهاة كجزء من دفاعه العام عن الشعر، ويوبخ هؤلاء الذين يقولون بأن الشعر ليس إلا أكاذيب بذيئة عديمة النفع، ويدافع عن الأنواع الأدبية الدرامية على أساس كلاسيكي جيد تقليدي وأخلاقي، فالملهاة "صورة، أو كما اعتادت أن تكون مرآة لحياة الإنسان"، يحذر الناس فيها من الشر لكي يتعلموا كيف يقاومونه بالتأمل في "اندفاع الشباب إلى الشر، وفخاخ البغايا والمومسات التي يمكن أن تقع فيها عقول الشباب، وخدع الخدم، وصدف الحياة التي تأتي على غير ما يتوقع الناس"[2]، ومن المفضل أن يقرأ المأساة أناس في سن ناضجة، بعد أن تكون عقولهم قد "تثبتت بالتعليم الجاد والخبرة الطويلة"، عندئذ سيشجبون هذه الأعمال "ويلعنون حياة الطغاة الظالمة، والحماقة والسخافة التي يقدمها شعراء فاسدون"[3].

وفي النصف الأول من القرن السادس عشر، كان يدرس كل من أرسطو (على الأقل بشكل جزئي) وهوراس في أكسفورد وكيمبريدج، وكانت تقرأ المسرحيات

الكلاسيكية، وأحيانًا تعرض، وشهدت الأربعينيات من القرن السادس عشر في جامعتي أكسفورد وكيمبريدج نشر الأعمال اللاتينية الأصلية، غالبا تصحبها مقدمات تظهر وعيا بالتعاليم الكلاسيكية، وتبين أول هذه المقدمات، وهي مقدمة Christus Rediviuus (١٥٤١) لـ ـ ـ ـ ـ: نيكـ ـ ـ ولاس جريمالـ ـ ـ د (١٥٢٠ – ١٥٦٢) اهتمامات مسرحي مـ ـن هـ ـذا الجيـ ـل، فالموضوع الذي يحظى بكل الاهتمام هو "اللغـ ـة الملائمـ ـة"، وجريمالد يوضح بما لا يدع مجالا للشك أساس هذا المبدأ في اقتباس أخذه من أستاذه جوهانس إيريس: "كل من له خبـ ـرة في فن الخطابة يعطي الشخصيات التي تبلغ عن حدث كلمات موجزة قليلة بالعامية، أما الحوار السريع فيعطى لمن يقدمون التعزية، أو يأتون بأخبار سعيدة، والذين يجيـ ـدون يعطـ ـون أسلوبا رشيقًا، مسترسلاً، لطيفًا، أما المفـ ـاخرون المبـ ـاهون الساخطون فحديثهم مـ ـصطنع، مـ ـتحمس، حـ ـاد"(٤)، ويمـ ـر جريمالد سريعا بالوحدات فيلاحظ أن مشاهده المختلفة يمكـ ـن وبسهولة تقليلها إلى مشهد واحد، ويستشهد بعمـ ـل بلاوتـ ـس The Captivi كمثال سابق احتوى على خليط من العناصـ ـر الحزينة والسعيدة، وامتد الحدث فيه إلى أيام عديدة.

وكان الدفاع عن المسرح، وكما أشار إلى ذلك إليـوت من قبل، وسيلة أخلاقية يمكن للدولة المنظمة أن تستفيد منها، وتطورت هذه الفكرة إلى حد النضج في كتاب النظام الجيـد للـصالح العـام The Good Ordering of a Common Weal (١٥٥٩) لـ: ويليام بافاندي، وهو ترجمة لأصل لاتيني قـام بها الإيطالي جوهان فيراريوس (مونتانوس) ، وكان بافاندي عضوا في جماعة الأربع فـي جمعيـات طـلاب الحقـوق والمحامين، مع المجموعة نفسها التي ضمت توماس ساكفايل وتمـ ـواس نـ ـورتن (مؤلفـ ـا مأسـ ـاة Gorboduc (١٥٦١)، ومعهم أيضا الذين ترجموا سينيكا مثـل جاسـبر هيوود، وكان الاهتمام الرئيسي لهؤلاء الباحثين الشباب هـو السياسة والأدب، ويمكـن أخـذ دفـاع بافانـدي الـسياسي والأخلاقي عن المسرح كنموذج لآرائهم، فيؤكد علـى أنـه يجب إدانة المسرحيات التي يعرض فيها ممثلـون فاسـدون الفساد والرذيلة، أما المسرحيات التي تلقن الدروس الأخلاقية فهي نعمة للمجتمع "لأنها من ناحية تروح عن النفس، ومـن ناحية أخرى تثير وتوحد الناس في اتجاه الفضيلة والخيـر، وتحذر من الرذيلة والكـذب الممقـوت"[5] ويمكـن قبـول

الكلاسيكيات التي فيها الشر والرذيلـة شـريطة أن توضـح العظـة الأخلاقيـة مـن وراء ذلـك، فقـصة أجـاممنون وكلايتمنيسترا، مثلا، يمكن استخدامها لنبين كيف أن عـشق الزانية قصير الأمد ومجنون حتى أن زوجها أو عشيقها لـن يكفيا نهمها"[٦].

وفي مقدمته لأوديب (١٥٦٠)، يصف هذه المـسرحية بأنها "درس مخيف لانتقام الآلهة ممن أذنبوا" [٧] وهذا آرثـر برووك في مقدمته لمسرحية روميو وجولييت (١٥٦٢) يقول إن هذه القصة تعلم الفضيلة من خلال المثال البائس "العاشقان بائسان، سلما أنفسهما إلى الرغبة المحرمة، مهملـين سـلطة الآباء ونصحهم والأصدقاء، آخذين نصائحهم من القيل والقال ورهبان يؤمنون بالخرافة.[٨]

وجاءت أول ترجمة لفن الشعر التي كتبها هوراس، إلى الإنجليزية في عام ١٥٦٧، قام بها توماس درانت، ومالـت الترجمة، التي كانت متصرفة إلى حد مـا، إلـى مواءمـة هوراس مع الرأي النقدي السائد، لكنها مع ذلك قدمت الحافز المهم من خلال تأطير جسد لنظرية نقدية باللغة العامية مـا جعلها متاحة بشكل عام.

وكالعادة، كان استيعاب النظرية المعاصـرة لهـوراس أكبر وأسرع من استيعابها لأرسـطو، وتعرضـت ترجمـة توماس براون لـ Nobilitas literata : (١٥٧٠) التي ألفها عالم الدراسات الإنسانية في ستراسبروج، جوهـان سـتيرم، لمفهوم المحاكاة عند أرسطو، وفي العام نفسه ناقش صـديق ستيرم روجر أشام (١٥١٥ – ١٥٦٨)، المفهوم نفسه فيقول: "إن أساس كل المسرحيات الملهاوية والمآسي هو المحاكـاة، أو رسم صورة حية أمينة لحياة كل إنسان"[(٩)]، ويبدو تـأثير أرسطو بوضوح أكثر في إعطاء أشام المأساة كل الأهميـة، رغم أنه يفعل ذلك وفق أسس أخلاقية واصـفًا هـذا النـوع الأدبي بأنه "أفضل الأشكال التي يمكن أن يستخدمها سـواء الواعظ المتعلم أو النبيل المتحضر، وأكثر نفعا حتى من الذي قدمه هوميروس، وبيندار، وفيرجيل وهوراس"[(١٠)]، ومـع أن أشام ينصح مرارا بوجوب الأخذ بمبادئ أرسطو، فإن هناك القليل عنده الذي يمكن وصفه بأنه أرسطي تماما.

وأول إشارة لمفهوم التطهير في هذه الفترة كانت تلـك التي جاءت في ترجمة روبيرت بيتيرسون لـ Galateo : (١٥٧٦) التي كتبها جيوفاني ديلا كاسا، ففيها تعارض مـع

النظرية التي تقول إن الناس يحتـاجون للبكـاء أكثـر مـن احتياجهم للضحك، من أجل هذا تواجدت المأساة، فهم عندما "يسكبون الدمع من عيونهم، يتخلصون من ضعفهم"(١١) يسخر الكاتب فيقول إننا يمكننا أن نحقق الغاية نفسها باستخدام غاز الخردل، أو إيجاد منزل مليء بالدخان.

وتميزت فترة منتصف السبعينيات من القرن الخـامس عشر بالهجوم المتكرر على المسرح، وغالبا ما قام به الكتاب التطهريون، وأوحت دفاعات إليوت وبافاندي وآخرين بوجود معارضة أخلاقية خاصة للدراما التي كانت تكتب فـي ذلـك الوقت، لكن هذه الشكاوى المتكررة أصبحت فيما بعد تيـارا معارضا قويا بعد ١٥٧٦، وكان افتتاح بيربيج لأول مـسرح عام في نفس هذه السنة دافعـا لتزايـد القـوى المحافظـة المعارضة في إنجلترا، وأدت سلسلة من محاضـرات فـي كنيسة بول كروس، قدمها توماس ويلكوكس وآخرون، إلـى تكوين جبهة فيها كل حماس حملة صليبية جديدة.

وجاء أول هجوم منظم في عام ١٥٧٧ فـي Treatise wherein Dicing, Duucing, Vaine plaies or Enterludes…. Are reproved by the authoritie of the worde of God and anucient Writers ، التي كتبها جـون

نورثبروك، وفيها ترد الاتهامات ضد المسرح في الحوار بين الشباب والمسنين مع الاستـشهاد، كمـا يـوحي العنـوان، بالمؤلفين الكلاسيكيين ورعاة الكنيسة على نحو متعادل، ومما يدعو للدهشة، أن المسنين، بعد أن يدينوا الإباحية والـضعة في الدراما بشكل عـام، يقبلـون بالمـسرحيات الأكاديميـة المكتوبة باللاتينية والإنجليزية، كأعمال بحثية نافعة، وتشتمل النهاية على التمييز التقليدي بين الأنواع الأدبية: "فالمأساة هي نوع من المسرحية التي توصف فيها المصائب، والنهايـات المفجعة للملوك والأمراء، والحكام العظام، وهي في معظمها ونهايتها حزينة وثقيلة، أما الكوميديا ففيها شخصيات خاصـة متواضعة، وبدايتها مرتبكة في موضوعها، لكنها تنتهي نهاية سعيدة."(١٢).

وفي مقدمته لمسرحية برومس وكاسانـدرا Promos and Cassandra (١٥٧٨)، وهي مصدر مسرحية العين بـالعين Measure For Measure يتصدى جورج ويتستون (١٥٤٤ – ١٥٨٧) لهذه الهجمات ، فيذكر التقدير الكبير الـذي كانـت تلاقيه الدراما في الأزمنة الكلاسيكية، ويقدم الدفاع الأخلاقي المعتاد: "عندما نكافئ الخيرين، فنحن نشجع الخيرين على أن

يفعلوا الخير، وعندما نظهر الفاسد، يبتعـد الفاسـدون عـن محاولة ارتكاب الشر"، ورغم أن هذه المقدمة قصيرة فإنهـا تحتوي على أكمل ملخص للأفكار الكلاسيكية ظهر في اللغة الإنجليزية حتى هذا الوقت، وبعد تعرض سريع للدراما فـي الفرنسية و الإسبانية والإيطالية والألمانيـة، تـدين الكتـاب المسرحيين الإنجليز على عدم الملاءمة الغليظـة، وإفـساد مسرحياتهم ليثيروا الضحك، "ففي كثير من المرات يجعلـون المهرج يصحب الملك"، ويبنون أعمالهم على الأشياء غيـر المحتملة، وغالبا ما يتجاهلون الوحدات والمشابهة مع الواقع (ففي ثلاث ساعات، يقذف بالعالم، ويتزوج النـاس ويـأتون بالأطفال، ويصبح الأطفال رجالا، ويهزم الرجال الممالـك، ويقتلون الوحوش، ويأتون بالآلهة من السماء، والشياطين من جهنم."(١٣)

وتزايدت الكتيبات والكتيبات المضادة بعد ١٥٧٩، فـي سلسلة بدأها ستيفن جوسون (١٥٥٤ – ١٦٢٣)، وهو ممثل سابق، بمسرحيته اللاذعة مدرسـة الخطـأ The School of Abuse ، وهذا النزاع مهد الطريق إلى النزاعـات النقديـة الأكثر شهرة في القرن التالي في فرنـسا، وجعـل الطـابع

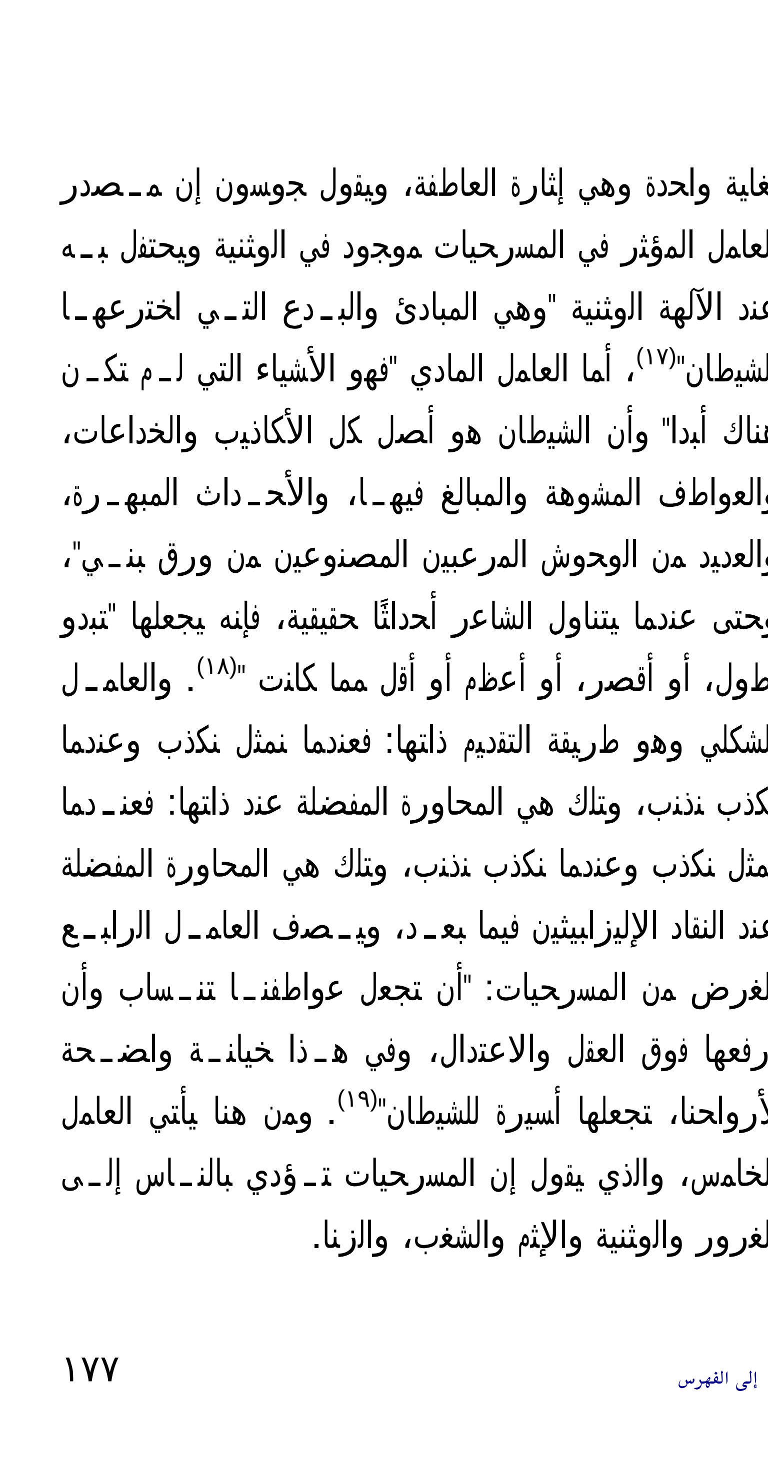
الأخلاقي في هجوم جوسون المعلقين يربطونه بـالتطهريين، لكن محاوراته وأمثلته مشتقة أساسا من الحركـة الإنـسانية الكلاسيكية، وعدم ارتياح للشعر يعكس وعلى نحـو وثيـق وجهة نظر أفلاطون، ويقر بأن الفن الجيد يعلم مـن خـلال النموذج الفاضل "للقادة المميزين، وكل الرعـاة الخيـرين، وحياة السابقين الطيبة"(١٤)، لكنه يلاحظ أيضا أن قـوة الفـن يمكن أن يساء استخدامها أيضا؛ لأن الأعمال الفنية "تتنزلـق فتستقر في القلب، وتسيطر على العقل من خـلال العاطفـة، بينما يجب أن يتحكم العقل والفضيلة في كل ما عداهما" (١٥)، ومن خلال إخضاع العقل، يعبثون بقـدرة الإنـسان علـى الاختيار الأخلاقي، ولهذا يجب تحاشي الفن حتى يتم التأكـد من إخضاعه للفضيلة، وأهدى جوسون هذا العمل إلى فيليب سيدني (١٥٥٤ – ١٥٨٦) وهو من رجال القصر الأثريـاء وله سمعة كراع كريم من رعاة الفن، إلا أنه يبدو أن سيدني لم يكن سعيدا بالمرة، وعلى العكس ألهمه هذا دفاعه الـشهير عن الشعر الذي كتبه تفنيدا للمبدأ الأفلاطوني الذي قال بـه جوسون، وربما يكون قد كتب سيدني كتابه دفاعا عن الشعر

إلى الفهرس

Defense of Poetry في الفترة ما بـين (١٨٥٠ –١٥٨٣)، لكنه لم ينشر حتى عام ١٥٩٣.

وظهر في الوقت نفسه عدد من الـدفاعات الـسريعة، وعلى الأخص الدفاع الذي كتبه تومـاس لـودج (١٥٥٨ – ١٦٢٥) (والذي ضاعت صفحة الغلاف منه)، وبـدأ لـودج الذي كان طالبا في جمعية طلاب الحقوق والمحامين حياتـه العملية بهذا الدفاع، فيقول إن الشعر قد أسيء استخدامه كفن، لكنه يدافع عنه كإلهام من الخالق طبقًا للمصادر المقدسة، أو الوثنية، وليس في صالح الإنسان أو الأخلاقيات أن نـرفض أداة مؤثرة مثله في التربية الأخلاقية: "أنت تقـول إن الـشر سيستمر ما لم نتخلص منه، لكنني أقول إننا سـننتفع إذا مـا غيرنا الأسلوب".(١٦)

ورد جوسون وبسرعة في Apologie of the Schoole of Abuse (١٥٧٩)، ثم بعد ذلك في Players confuted in Fiue Actions (١٥٨٢) وهي أكمل وأفـضل المحـاورات، وتبنى فصولها الخمسة التي تشبه الفصول الخمسة المسرحية على العوامل الأربعة التي قال بها أرسطو: المؤثر، والمادي، والشكلي، والختامي، ثم جزء أخير يستخلص فيـه الأربعـة



لغاية واحدة وهي إثارة العاطفة، ويقول جوسون إن مـصدر العامل المؤثر في المسرحيات موجود في الوثنية ويحتفل بـه عند الآلهة الوثنية "وهي المبادئ والبـدع التـي اخترعهـا الشيطان"(١٧)، أما العامل المادي "فهو الأشياء التي لـم تكـن هناك أبدا" وأن الشيطان هو أصل كل الأكاذيب والخداعات، والعواطف المشوهة والمبالغ فيهـا، والأحـداث المبهـرة، والعديد من الوحوش المرعبين المصنوعين من ورق بنـي"، وحتى عندما يتناول الشاعر أحداثًا حقيقية، فإنه يجعلها "تبدو أطول، أو أقصر، أو أعظم أو أقل مما كانت "(١٨). والعامـل الشكلي وهو طريقة التقديم ذاتها: فعندما نمثل نكذب وعندما نكذب نذنب، وتلك هي المحاورة المفضلة عند ذاتها: فعنـدما نمثل نكذب وعندما نكذب نذنب، وتلك هي المحاورة المفضلة عند النقاد الإليزابيثين فيما بعـد، ويـصف العامـل الرابـع الغرض من المسرحيات: "أن تجعل عواطفنـا تنـساب وأن ترفعها فوق العقل والاعتدال، وفي هـذا خيانـة واضـحة لأرواحنا، تجعلها أسيرة للشيطان"(١٩). ومن هنا يأتي العامل الخامس، والذي يقول إن المسرحيات تـؤدي بالنـاس إلـى الغرور والوثنية والإثم والشغب، والزنا.

ويتبع الخطوط العامة لهذه المحاورة التـي قـام بهـا جوسون، كُتاب عديدون مثل فيليـب سـتوبس فـي تحليـل الأخطاء Anatomie of Abuses (١٥٨٣)، وانسحب لـودج من النزاع في (١٥٨٤)، رغم استمرار الآخرين، وفي العام نفسه وجدت جامعة أكسفورد للموضوع أهميـة كافيـة لأن يصبح موضوعا لرسالة ماجستير تحت عنوان "هل يجب منع العروض المسرحية في دولة منظمة بشكل جيد؟"[٢٠]

وبعد عام ١٥٨٥ تناقصت وبشكل ملحـوظ الهجمـات المؤثرة على المسرح رغم أن ويليام رانكـين كتـب **مـرآة الوحوش** A Mirror of Monsters وكتـب أيـضا جـون رينولد **الإطاحة بممثلي المسرح** **Th'Overthrow of Stage Players** مما يؤكد أن الموضوع ما زال مهما، ومـع هـذا، تشكل الدفاعات والأعمال النظرية الوثائق الأكثر أهمية فـي السنوات الأخيرة من القرن، ويناقش كتاب ويليام ويب **عـن الـشعر الإنجليـزي** **Discourse of English Poetrie** **(١٥٨٦)،** وفيه أكبر معالجة للموضـوع آنـذاك، للمأسـاة والملهاة، مع إضافة القليل إلى الفروق التي استقرت وتلـت الكلاسيكية، وهناك إسهاب أكثر في **(١٥٨٩)** الذي لا يـرد

مباشرة على الهجمات ، لكنه يأتي بمحاورات مضادة مهدت الطريق لمحاورات سيدني، فيدافع عن الخيال، ويقـول إنـه أكثر إسعادا وتأثيرا من الحقيقة التاريخية، ويمكنه أن يفـي، وقد فعل هذا بالفعل تاريخيا، بوظيفة اجتماعية هامة: ومـن هنا يمكننا الدفاع عنه على أساس أخلاقي، على الرغم من أن غايته العظمى عاطفية، وهدفه الأول هو تجديد نشاط وإمتاع الإنسان.

يعتبر كتاب دفـاع عـن الـشعر Defense of Poesy (١٥٩٥) لفيليب سيدني العمل الرئيسي فـي فكـر عـصر النهضة في إنجلترا وأوروبا على حد سواء، وهو في جـزء منه انعكاس للموقف الإنجليـزي – تطـور الفكـر النقـدي الإنجليزي حتى هذا الوقت والرد على الهجمات الإنجليزيـة على الأدب الخيالي – لكنه أيضا تجميع لفكر عصر النهضة النقدي بشكل عام، معتمدا في ذلك ، وعلى نحو كبير، علـى أرسطو دون إهمال لأفلاطون وهوراس والمعلقين الإيطاليين العظام، وعلى الأخص سكاليجر ومينتيرنو.

وتتكون مقالة سيدني من ثلاثة أجزاء: الأول: وصـف للشعر وتراثه وطبيعته وعلاقته بالتاريخ والفلسفة، وأشـكاله،

والثاني: رد على المحاورات ضد الشعر، والثالـث: تعليـق على الشعر المعاصر في إنجلترا، ويشتق تعريفه للشعر مـن كل من هوراس وأرسطو: "فن المحاكاة.. بمعنى أنه تمثيـل، أو تزييف أو إذا أردنا التعبير مجازا، هـو صـورة ناطقـة متخيلة، غايتها التعليم والإمتاع"[٢١]، وتتجاوز فكرة سـيدني عن المحاكاة ظواهر الطبيعة، فالشاعر يجعل الصور المثلى في عقل الخالق جلية بعد أن كانت مـشوهة فـي ظـواهر الطبيعة، ورغم أن سيدني يؤكد على الغرض الأخلاقي فـإن مفهومه للمحاكاة يقترب من الأفلاطونية الجديدة أكثـر منـه للفكر الأرسطي: فالفعل النبيل هو غاية التعلم فـي الحيـاة، والشعر هو أفـضل وسـيلة؛ لأن الـشعر أكثـر تركيـزا وخصوصية وتأثيرا من أقـرب منافـسيه وهمـا الفلـسفة والتاريخ، ويعرف كل من الملهاة والمأساة على أساس نفعهما الأخلاقي، فالأولى تحاكي "الأخطاء العامة" بطريقة سـاخرة هازئة، والثانية "تجعل الملوك يخافون أن يـصبحوا طغـاة" وتعلم الجميع أن الحياة متقلبة". [٢٢]

ويقول إن الشعر، مثل أي شيء آخـر جيـد، أسـيء استخدامه، ولكن هذا لا يجب أن يمنعنا من استخدامه علـى

نحو سليم، وبخصوص أن الشعر يكذب، يرد سيدني مـشيرا إلى أن ابتعاد الشعر عن الواقع لا يضلل، طالما أن الجميـع يدرك أن الشعر يعمل من خلال المجاز والبلاغة، ويتـساءل "من هو هذا الطفل الذي يأتي إلى مسرحية ويجد اسم طيبـة مكتوبا في أحرف على باب قديم فيصدق أنها طيبة"[٢٣].

وفي الجزء الختامي، الذي يبدو فيه متـأثرا بـالمعلقين الإيطاليين على أرسطو، يعطي سيدني الأفـضلية للمأسـاة، وكان هذا جديد على البحث الإنجليـزي، وللأسـف تـأتي ملاحظاته عن هذا النوع الأدبي معاكسة لممارسـات كُتـاب المسرح الإليزابيثين العظام الذين جاءوا بعده بوقت قـصير، لكننا لا نستطيع أن نلوم سيدني على أنه لم يتوقع ذلك، فلقـد بنى محاوراته وتوضيحاته على أفضل المرجعيات التي سبقته وعلى معرفة معقولة بالممارسة المعاصرة، ويستنكر، مقلـدا في ذلك كاستيلفيترو، الاستخدام الشائع الخاطئ في إنجلتـرا لوحدتي الزمان والمكان فيقول "أسيا من جهة، وأفريقيا مـن جهة أخرى، ومغامرات حياة إنسان كاملة، كل هذا وأكثر في حيز يومين"[٢٤] ، ومقلدا سكاليجر يطالـب "بكلمـات فخمـة وعبارات جزلة تقارب أسلوب سـينيكا"[٢٥] ، وكمـا فعـل

مينتيرنو، يربط بين الرثاء والإعجـاب، ولـيس الرعـب، كعواطف أساسية للمأسـاة[٢٦]، ويـسمح بمـزج العناصـر الملهاوية والمأساوية عندما تتطلب المسرحية ذلك، لكنه يدين الاستخدام غير الواعي لهذا المزج من قبل كتـاب المـسرح الإنجليز.

وعندما يتعرض على نحو سريع للملهاة، يميـز بـين الإمتاع (الذي فيه إسعاد دائم أو مؤقت)، والضحك (الذي فيه دغدغة هازئة)، ولا بد من مزج الاثنين معا في الملهاة، وأن تكون الغاية هي التعليم الممتع، والمادة السليمة للملهاة هـي الحماقات الإنسانية غير الـضارة، "مثـل حاشـية الـبلاط المشغولين بالحب، والمندفعين المهددين دون ترو، والمعلـم الذي يبدو عاقلا رصينًا، والمسافر المجهـد المتقلـب فـي عناد"[٢٧].

ونستطيع أن نجد هذا الاهتمام بتهذيب الملهاة وإبعادهـا عن المسرحية الهزلية الساخرة، أيضا في مقدمات جون ليلي (١٥٥٣ – ١٦٠٦)، وهي أكثر التنظيرات النقديـة طرافـة كتبها كاتب مسرحي ممارس في هذه الفترة، فغاية الملهـاة، كما يقول، هي "إثارة المتعـة الداخليـة، ولـيس الطرافـة

الظاهرة، وأن تخلق الابتسام الرقيق، وليس الضحك المرتفع الصوت" [٢٨]، أما بخصوص الغرض الأخلاقي للـدراما، أو الفروق بين الأنواع الأدبية، فإن خيال ليلي الرومانسي يفصله كلية عـن سـيدني، ومقدمـة Endimion (١٥٩١)، مـثلا، لا تبرر عدم وجود وظيفة أخلاقية للعمل، فتقول إن غايتـه ليست "الملهاة ولا المأساة، ولا القصة ولا أي شـيء آخـر سوى قضاء الوقت في أحد مبتكرات الخيال". [٢٩]

وتناقش أيضا الأنواع الأدبيـة التقليديـة علـى نحـو مختصر، في العمل المجهول المؤلف (تحذير إلـى النـساء الجميلات) A Warning for Fair Women (١٥٩٩) الـذي يعرف المأساة على أنها تعليق يقدمه الكورس، يبدأ بمحاورة مازحة بين التاريخ والملهاة والمأسـاة، ورغـم أن الملهـاة تعرف المأساة في سخرية على أنها "كيـف يطالـب بعـض الطغاة بعرش/ فيطعنون ويشنقون ويسمون ويقطعون الرقاب" ، ويقول إن المأساة يجب أن تعرف نفـسها بالتـأثير الـذي تحدثه، وليس بالموضوع: "فلابد أن يكون هنـاك عواطـف تحرك الروح / وتجعل القلب يتنهد ويخفق داخل الـصدر / وتنتزع الدموع من العيـون الجامـدة" [٣٠]، وتنـاقش هـذه

المسرحية موضوعا أقرب إلى أن يكون عائليا منـه ملكيـا، مأخوذًا من جريمة معاصرة معروفة جيدا، وتعترف المأسـاة في ختامها بصعوبة بناء "موضوع له أهميـة" عـن قـضية عامة، لكنها تقول بأنه يجب تفضيل الحقيقة التاريخية علـى الجمالية الفنية.

وأولى عدد قليل من كُتاب المسرح العظام في عـصر النهضة الإنجليزي نظرية الدراما اهتماما خاصـا، ويمكـن استخلاص ملاحظات متفرقة غير كاملة من مـارلو وكيـد وشيكسبير، رغم ممارسة شيكسبير قدمت، بلا شك، مصدرا للتأثير الهائل على المنظرين فيما بعد، وكان بـن جونـسون (١٥٧٣ – ١٦٣٧) هو أول كاتب مسرحي إنجليـزي يقـدم قواما هاما من التعليق النقدي، وكان مهتما، أكثر ممن سبقوه، بالمكونات الأدبية لعمله، ونستطيع أن نرى تأثير سيدني فـي مقدمة جونسون (التي كتبت في ١٦١٢ تقريبـا) لمـسرحيته Every Man in His Humour (١٥٩٨)، والتـي تعيـد فـي صورة أكثر اختصارا محاورات سيدني بخصوص الوحدات، ويكرر أن هدف الملهاة هو "مداعبـة الحماقـات الإنـسانية لا الجرائم" [٣١].

ويقدم جونسون فـي مقدمـة Every Man Out of His Humour دراسة تفصيلية لنوع "الحماقات الإنـسانية" التـي يجب أن تكون مجال الملهاة، وفي هذا يبتعد بشكل مميز عن أفكار سيدني، فيلاحظ، كما قال مفكرو العصور الوسطى، أن الشخصية العادية تنجم عن اتزان أربعـة سـوائل جـسدية، توازي العناصر الأربعة الأولى: الأرض، والهواء، والنـار، والماء، يطور جونسون هذه الفكرة مجازيا إلى "أن الطبع هو حالة يمتلك فيها شخص ما سمة معينة، حتى أنهـا تـسطير على كل مشاعره، وروحه، وقواه فيلتقي كل هذا في مجرى واحد" (٣٢). وعلى هذا يجب أن يكون موضوع الملهاة سـمة مشوهة وحاكمة من سمات الشخصية، وليس نزوة أو عاطفة، ويظل هدف الملهاة هدفًا أخلاقيا وهو انتقاد هذه التـشوهات وبقسوة من خلال السخرية منها، وكما يقول الإهـداء الـذي يتصدر Volpone (١٦٠٧) "لا بد أن يهدف الشعر إلى تعليم الناس أفضل طريق للحياة" (٣٣).

وفي مقدمة Volpone ، نقرأ أن المسرحية "هذبت كمـا قال أحسن النقاد" وأن مؤلفها قد راعـى وحـدات الزمـان والمكان، وبناء الشخصية، وابتعد عن كل "قاعدة ليست لهـا

ضرورة"[٣٤]، وهذه الملحوظة الأخيرة فيها إشـارة إلـى أن جونسون كان مستعدا لأن يتخلى عـن متطلبـات النظريـة الكلاسيكية الجديدة إذا ما شعر أن هذا ضروري، وفي إهداء Every Man out of His Humour نجـد قائمـة "بقـوانين الكوميديا" – مثل التقسيم المتساوي إلى فـصول ومـشاهد، والعدد السليم للممثلين، واستخدام الجوقة، ووحدة الزمـان – لكن جونسون يقول بأنه لا يجب على الشاعر أن يتقيد بكـل هذا على نحو زائد عن الحـد، وأن المـؤلفين الكلاسـيكيين أنفسهم لم يلتزموا بها دائما [٣٥]، وعلى نحو مشابه، يستشهد في إهداء Volpone بأعمال كلاسيكية في دفاعه عن خاتمـة المسرحية القاتمة، التي "قد تتوافق مع قوانين الملهاة، بمعنى محدد، رغم هدفها الأخلاقي الملتزم." [٣٦]

ويمكننا أن نرى كيف كان جونسون مرنًا في ملاحظاته الأكثر اختصارا عن المأساة، في مقدمـة Sejanus (١٦٠٥) ومن الواضح أن السمات التي يقول جونسون بأن مـسرحيته تمتلكها – وهي الشخصيات التـي لهـا منزلـة، الأسـلوب السامي، العبارات المختصرة الجامعة، والمشابهة الكاملـة – هذه السمات ليست إلا انعكاسا لأعمال سـينيكا، والنظريـة

الكلاسيكية المتأخرة، وهي بذلك بعيدة عن أفكـار أرسـطو، ويعترف جونسون أن عمله ينقصه الجوقة، ولا يراعي وحدة الزمان، لكنه يقول بأنه ليس مـن الـضروري أو الممكـن مراعاة "الحالة القديمة والفخمة للقـصيدة الدراميـة" ونحـن نحافظ على "إمتاع العامة"[٣٧]، ومن هنـا يـأتي اعتـراف جونسون، مثله مثل العديد من زملائه كتاب المـسرح فـي إنجلترا، وفي أماكن أخرى، في الفترة نفسها، أن ذوق العامة يجب أن يعطى الأفضلية على القواعد الكلاسيكية.

وتتفق معظم التعليقات النقديـة، وهـي فـي معظمهـا ملاحظات في مقدمات للمسرحيات، مع جونسون، معترفـة بالقواعد الكلاسيكية (الرومانية)، لكنها تجدها غير متوافقة مع الذوق العام، فنجد جـون ويـستر (١٥٨٠ – ١٦٢٥) فـي مقدمته لمسرحيته The White Devil (١٦٢١)، يقـر بـأن عمله "ليس بالقصيدة الدرامية الحقيقية"، ومثل لوب دي فيجا، يقول بأنه واع تماما بالقواعد، لكن أكمل مأساة – وهي تلـك التي تراعي كل القواعد، مثل الأسلوب الراقي، والشخصيات الوقور، والجوقة الفصيحة، هذه المأسـاة لـن تجـد سـوى الاستجابة الضعيفة من العامة التي لا تستطيع متابعـة كـل

ذلك"[٣٨]. ويردد جورد تشابمان ما قال به جونسون وسيدني عن متطلبات المأساة، فيعدد في إهدائه لمسرحية The Revenge of Bussy d'Ambois (١٦١٣) "أشياء مثل الحقيقة... تعليم جاد، وترغيب راقي بليغ في الفضيلة، وابتعاد عن ما يخالفها" [٣٩].

ويعتبر جون فليتشر (١٥٧٩ – ١٦٢٥)، في خطابه "إلى القارئ" الذي يقدم به The Faithful Shepherdess (١٦٠٩) غريبا في مطالبته دون مواربة، باهتمامات جديدة للدراما، وواضح أن جواريني هو الذي ألهم فليتشر فكرة أن يسمي عمله بالملهاة المأساوية الرعوية، ولأنه يدرك أن كلا المصطلحين معرضين لسوء الفهم، يقدم تعريفه الخاص لهما، فيعرف "رعوي" وفقًا لمفهوم اللياقة الكلاسيكي: "فهي تقديم للرعاة والرعويات في أفعالهم وعواطفهم، على نحو يتفق مع طبيعتهم، ولا يتعدى، على الأقل، الأعمال السابقة، أو التقاليد البسيطة"، ويشتمل تعريفه لهذا النوع الأدبي الخليط، المعروف بالملهاة المأساوية، على تعريفات غير مباشرة للنوعين الأدبيين، فهي "لا تسمى كذلك بسبب البهجة أو الموت، لكن لخلوها من موت ، وهذا ما يبعدها عن أن تكون

مأساة، ومع هذا تقترب من ذلك، بالقـدر الـذي لا يجعلهـا ملهاة، وبها أناس عاديون في محنة من محن الحياة، وعلـى هذا يكون وجود الإله في المأساة مشروعا تماما مثل وجـود الناس العاديين في الملهاة."(٤٠).

وتعكس الملاحظات القليلة عن الدراما لفرانسيس بيكون (١٥٦١ – ١٦٢٦) فـي De augmentis scientiarum الاهتمام السائد حتى ذلك الوقت بضرورة التعليم الأخلاقـي، وأيضا تفضيل بيكون القوي للفلسفة علـى الـشعر، فيـرى الأخير مبهجا، لكنه بالضرورة مثير للحـواس بغيـر نفـع، فالدراما تكون ممتازة إذا لم يكن هناك عيب فيها، لكنها غالبا ما فسدت وخضعت لقليل من الانضباط، ولهـذا كثيـرا مـا فشلت في التغريب في الفضيلة على النحو الذي كـان عنـد القدماء، الذين استخدموها بدقة أكثر، ثم يأتي بيكون بملحوظة فيها أصالة مميزة عندما يتعرض لمصادر قوة المسرح، وهي أول مفاهيم علم نفس الجماعة، فيقول إنه "مـن المؤكـد أن عقول الناس عندما تكون في جماعة، تصبح أكثـر انفتاحـا على العواطف والتأثيرات مما لو كان هناك شخص بمفرده، وهذا سر عظيم من أسرار الطبيعة"(٤١).

ونشر آخر عمل رئيسي في نقد عصر النهضة الإنجليزي، بعد وفاة مؤلفه بن جونسون في عام ١٦٤٠، وكان Timber of Discoveries ويجمع هذا العمل الشائع الذي لم يكن يراد له النشر، ملاحظات من مصادر متنوعة عديدة، مثلها مثل اهتمامات جونسون نفسها، فنجد فيها الثقافة المعاصرة، رغم أن جونسون يتحاشى دائما التبعية الصارمة للمرجعية، ويقول "حقا، إنهم فتحوا الأبواب، ومهدوا الطريق، وسبقونا، كمرشدين فقط وليس كقادة.. فالحقيقة متاحة للجميع وليس لفرد بعينه"(٤٢)، ويهتم الجزء الأخير من الكتاب بالدراما بشكل عام، وفيه الكثير المأخوذ من ناقد هولندي وهو دانيال هينسيوس (١٥٨٠ – ١٦٥٥) وفي أحيان كان ينقل عنه حرفيا، وكان للنقد الهولندي، وخاصة نقد هينسيوس، تأثير عظيم في الآداب الأوربية في بداية القرن السابع عشر، وليس فقط على جونسون، ولكن أيضا على النقاد الفرنسيين في الجيل التالي، وأيضا على راسين وكورنيل، اللذين أخذا الكثير من أساسيات النظرية الدرامية في الكلاسيكية الجديدة من هينسيوس ومصادر إيطالية أخرى.

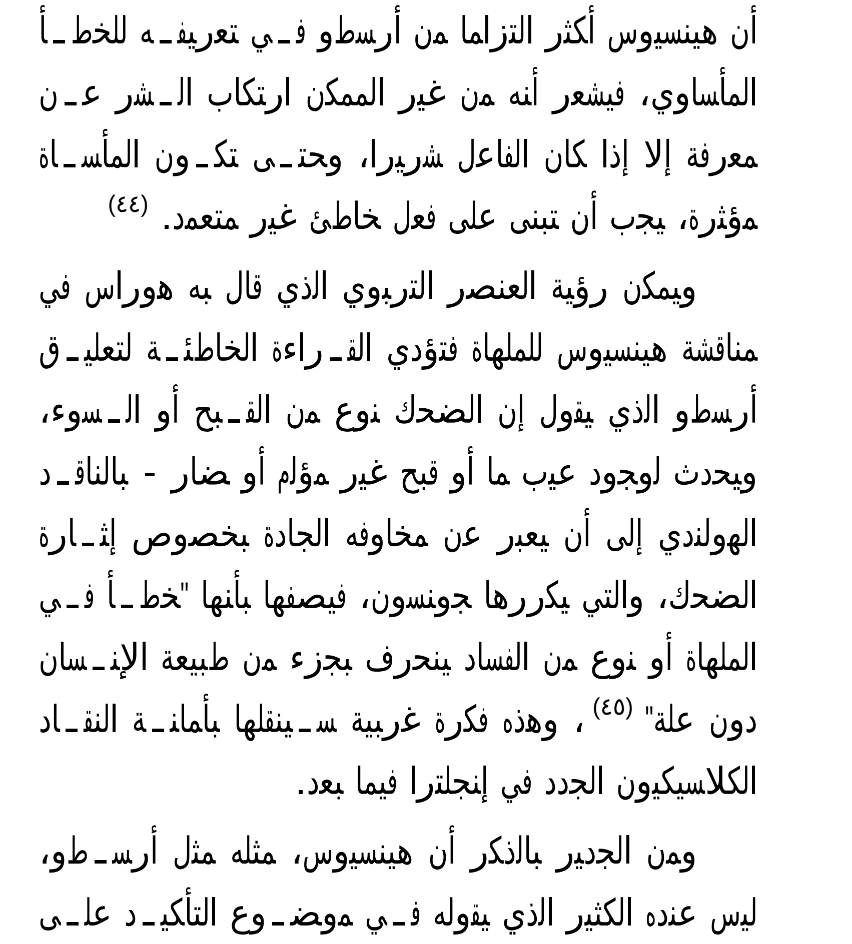
وبدأت السنوات العظيمة في عصر النهضة الهولندية، مع إنشاء جامعة ليدين في (١٥٧٥)، والتحق بهيئة التدريس في ١٥٩٠، جوزيف سكاليجر، ابن سكاليجر الذي كان قد ورث عن أبيه مكانته كواحد من رواد البحث في أوروبا، وبقى فيها حتى وفاته عام ١٦٠٩، وكان أقرب تلاميذه إليه هو هينسيوس، الذي واصل التراث السكاليجي في عمله بالغ التأثير De tragoediae constitutione (١٦١١)، ويختلف هينسيوس عن الإيطاليين الذين سبقوه، فيرى، مثل جونسون، أن أرسطو لم يكن صانعا للقوانين، بل كان فيلسوفًا متأملا، يراقب في بساطة ملامح الظواهر، مستخلصا النتائج، كلما أمكنه ذلك، وربما يكون ذلك هو السبب الذي جعل هينسيوس لا يحاول أن يتخذ موقفًا نقديا، واكتفى فقط بتبيان وجه الاختلاف مع الناقد الإغريقي، مع إعجابه بالكسالجيين، ويتشابه تعريفه للمأساة إلى حد كبير مع تعريف أرسطو، فيقول إنها "محاكاة لحدث جاد كامل، له طول مناسب، مؤلف من لغة متناغمة موزونة مرضية، تتوزع أنواعها المختلفة في أجزاء المأساة، وهذا الحدث لا يسرد، بل يقدم في شكل درامي يثير الشفقة والخوف ليساعد على التكفير عنهما،

إلى الفهرس

وهكذا المأساة محاكاة للجاد الوقور، بينما الملهـاة محاكـاة للمبهج السار" [٤٣] ويترجم هينسيوس كلمة Katharsis إلـى: يكفر عن، وليس المعنى الحرفي التقليدي: يتطهر، قائلا بـأن أرسطو، على عكس أفلاطون، لم ير أن العواطف شر فـي حد ذاتها، بل السر هو النقص أو الزيادة فيها، ومن هنا فـإن وظيفة المأساة الصحيحة هي تعريض العامة للشفقة والخوف، فيتعلم الذين يعانون من نقصانها كيف يشعرون بها، والـذين يعانون من الزيادة فيها يشعرون بالإشباع فيحققـون حالـة عاطفية أكثر اعتدالا.

وهناك صدى لفكرة مينتيرنو، وهي بدورها مأخوذة من مفاهيم العصور الوسطى عن المأساة، فهي تقول إن الإنسان يعد نفسه لضربات القدر من خلال ملاحظة الكوارث التـي يتلقاها الآخرون، ويرى هينـسيوس أن المـشاعر تتهـذب فتصبح قادرة على تحمل ليس فقط المحن العظيمـة، ولكـن أيضا متاعب الحياة اليومية، وبهذه الطريقة يتحقق الغـرض التربوي للمأساة ، وهذا الموقف يجعل هينسيوس أكثر مـن الإيطاليين فهما لاهتمام أرسطو بخلق التقمص العاطفي مـع البطل المأساوي، فهو مثلنا فيه الخير والشر معا، بالرغم من

إلى الفهرس


أن هينسيوس أكثر التزاما من أرسطو فـي تعريفـه للخطـأ المأساوي، فيشعر أنه من غير الممكن ارتكاب الـشر عـن معرفة إلا إذا كان الفاعل شريرا، وحتـى تكـون المأسـاة مؤثرة، يجب أن تبنى على فعل خاطئ غير متعمد. (٤٤)

ويمكن رؤية العنصر التربوي الذي قال به هوراس في مناقشة هينسيوس للملهاة فتؤدي القـراءة الخاطئـة لتعليـق أرسطو الذي يقول إن الضحك نوع من القـبح أو الـسوء، ويحدث لوجود عيب ما أو قبح غير مؤلم أو ضار - بالناقـد الهولندي إلى أن يعبر عن مخاوفه الجادة بخصوص إثـارة الضحك، والتي يكررها جونسون، فيصفها بأنها "خطـأ فـي الملهاة أو نوع من الفساد ينحرف بجزء من طبيعة الإنـسان دون علة" (٤٥) ، وهذه فكرة غريبة سـينقلها بأمانـة النقـاد الكلاسيكيون الجدد في إنجلترا فيما بعد.

ومن الجدير بالذكر أن هينسيوس، مثله مثل أرسـطو، ليس عنده الكثير الذي يقوله فـي موضـوع التأكيـد علـى الوحدات الثلاثة الذي انتشر فـي الـسنوات التاليـة، علـى الأخص في فرنسا، لكنه يولي وحدة الحدث الاهتمـام الأول، وهي موضوع فصله الرابع، ويذكرها مرات عديدة في أماكن

أخرى، وفي صفحات عديدة يشير هينـسيوس إلـى وحـدة الزمان، لكنه، مثل أرسطو مرة أخرى، يرى أن المشابهة مع الواقع هي الالتزام الكامل بروح النوع، وليس الأفراد (وهذا ما يميز الشاعر عن كاتب التاريخ)، وهو لهذا السبب متخوف إلى حد ما بخصوص نوع الوهم في المسرح الذي نادى بـه كاستيلفيترو، وعن وحدة المكان لا يقول هينسيوس شيئًا.

وقدم جيرادوس جوان فوسـيوس (١٥٧٦ – ١٦٤٩)، وهو الناقد الرئيسي الهولندي الثاني، أول ملخص لمجموعـة القواعد التي طورها نقاد الكلاسيكية الجديدة في أواخر القرن السادس عشر وأوائل القـرن الـسابع عـشر، فـي كتابـه Poeticarum institutionum libri tres (١٦٤٧) ولم تحتـو هذه الخلاصة اللاتينية الوافية على إشارات مباشـرة لنقـاد إيطاليا وفرنسا وإسبانيا وإنجلترا الذين كتبوا بالعامية، أو إلى النزاعات الأدبية التي شكلت جزءا مهما من النقد في معظـم هذه البلدان، فيحاول فوسيوس بدلا مـن ذلـك، أن يلخـص إنجازات كل من هوراس وأرسـطو وسـكاليجر ودونـاتس ومينتيرنو، ومواطنه هينسيوس، ويوافق على فكرة أن الشعر يجب أن "يعلم ويمتع"، لكنه يوافق سكاليجر على أن مجـرد

تقديم الأحداث الخيرة والشريرة على المسرح سيجعل الناس يقلدون الأولى ويتجنبون الثانية، وليس كما قـال كـل مـن شابلين ولاميسنارديير في فرنسا اللذين أصرا علـى مكافئـة الفضيلة، وعقاب الرذيلة، ويعرف المأساة على أنها "قـصيدة درامية" تحتوي على "أحداث جادة قائمة" وشخصيات بـارزة لكنها غير سعيدة" مما يؤدي إلى التطهر من "حالات نفـسية" وليس عواطف بعينها مثل الرثاء والخوف، [٤٦] وفي الحقيقة لا يحظى التطهير باهتمام عنده، ويفسر الجـرائم وغـشيان المحارم، وما شابه ذلك من "أفعال مخجلـة ومروعـة" فـي المأساة، بأنها حافز ليس للخـوف ولكـن للتعجـب، الـذي يستخدمه بمعنى المثير للاستغراب والدهشة، كما قـال نقـاد الفترة نفسها في فرنسا[٤٧]، ويأتي التفسيران مـن ملحوظـة أرسطو أن للرعب والشفقة التأثير الأكبر عندما يأتيان إلينـا بشكل مباغت.

ومثل هينسيوس، يتجاهل فوسـيوس موضـوع وحـدة المكان ولا يقول الكثير عن وحدة الزمان، فإن وحدة الحدث لها الأهمية الأولى عنده، ومناقشته إياها في فصول عديـدة متتالية، تجعل هذه المناقشة أكثر دراسات الفترة استيفاء لها،

فيقول بأن الدراما يجب أن تشتمل على حدث واحد، وبطـل واحد، مع وجود أحداث أخرى ثانوية، مرتبطة ببعضها وفق الاحتمالية والضرورة، فلا نستطيع حذف أو تغييـر دون أن نفسد الكل، ويمكن استخدام الأحـداث الثانويـة كزخـرف، شريطة أن ترتبط بالحدث الرئيسي ولا تنافـسها أبـدا فـي الأهمية.

كل هذه الاهتمامات يطورها فيما بعـد دي أوبيجانيـك وآخرون من جيله، اعتبروا فوسيوس دائما، المرشد لهم، كما فعل الآخرون ممن سبقوهم مع هينسيوس.

إلى الفهرس

حواشي الفصل السابع

1- Thomas More, Utopia, trans. Ralph Robinson, text modernized by Campbell)new York, 1947), 61.
2- Thomas Eliot, The Book Named the Governor, ed. And modernized by S. E. Lehmberg (New York, 1962), 47 – 48.
3- Ibid., 33.
4- Nicholas Grimald, Epistola nuncupatoria to Christus Redivivus, trans. L. R. Merrill in The Life and Poems of Nicholas Grimald, Yale Studies in English, 69 (New Haven, 1925), 109.
5- William Bavande, A work of loannes Ferraius Montanus touchynge the good – orderynge of a commonweele…. (London, 1559), 81.
6- Ibid., 103.
7- Alexander Nevyle, The Tenne Tragedies of Seneca (Manchester, 1887), 162.
8- Arthur Brooke, "To the Reader", in Romeus and Juliet (London, 1908), lxv.
9- Roger Ascham, The Whole Works, 2 vols. (London, 1864), 2 : 213.
10- Ibid., 228.
11- Giovanni Casca, Galateo, trans. Robert Peterson (London, 1576), 31.
12- John Northbrooke, Treatise….. (London, 1577), 104.

13- George Whestone, Dedication to Promos and Cassandra, in G. G. Smith, ed. Elizabethan Critical Essays, 2 vol. (London, 1904), 1 : 59.
14- Stephen Gosson, the Dramatic Criticism, ed. A. F. Kinney (Slazburg, 1974), 82.
15- Ibid., 89.
16- Thomas Lodge, A Reply to Stephen Gosso's School of Abuse (London, 1879), 41.
17- Gosson, Criticism, 151.
18- Ibid., 161, 169.
19- Ibid., 181.
20- Andrew Clark, Register of the University of Oxford (Oxford, 1887), vol. 2, pt. 1, p. 171.
21- Sir Philip Sidney, The Defense of Poesy, ed. A. S. Cook (Boston, 1890), 9.
22- Ibid., 28.
23- Ibid., 36.
24- Ibid., 48.
25- Ibid., 47.
26- Ibid., 50.
27- Ibid., 51 – 52.
28- John Lyly, Prologue to Sapho and Phao (1584), in Complete Works, 3 vols. (Oxford, 1902), 2: 371.
29- Lyly, Prologue to Endimion, in ibid, 3 : 20.
30- A Warning for Fair Women, ed. Charles Cannon (The Hague, 1975), 98.
31- Ben Jonson, ed. C. H. Herford and Percy Simpson, 11 vol. (Oxford, 1925 – 52), 3: 303.
32- Ibid., 432.
33- Ibid., 5: 20.

34- Ibid., 24.
35- Ibid., 2: 436 – 37.
36- Ibid., 5 : 20.
37- Ibid., 4 : 350.
38- John Webster, Complete Works, ed. F. L. Lucas (New York, 1966), 1: 107.
39- George Chapman, The Plays and Poems ed. T. M. Parrott, 2 vols. (New York, 1961), 1: 77.
40- John Fletcher, The Faithful Shepherdess, in the Dramatic Works in the Beaumont and Fletcher Cannon, ed. Fredson Bowers, 5 vols. (Cambridge, 1966 – 76), 3: 497.
41- Francis Bacon, The Advancement of Learning, ed. Joseph Devey (New York, 1905), 116.
42- Jonson, 8: 576.
43- Daniel Heinsius, De tragoediae constitutione (Amsterdam, 1643), 18. Ibid., 76 – 77.
44- Ibid., 67 – 77.
45- Jonson, 8: 643.
46- Gerardus Voissus, Poeticarum institutionum, 2 vols. (Amsterdam, 1701), 2: 11.
47- Ibid., 2: 13.

الفصل الثامن

فرنسا في القرن السابع عشر

فرنسا في القرن السابع عشر

مرت عشرون عاما تقريبا بعد كتابات فاكولين ولودون في بداية القرن، ولم تظهر في فرنسا أية تنظيرات نقدية عن الدراما، (باستثناء عمل هينسيوس، غير المتفق عليه)، وكانت الدراما السائدة في مطلع القرن، هي تلك التي كتبها أليكساندر هاردي وآخرون، مثل لوب دي فيجا، سـعوا إلـى تحقيـق النجاح بين العامة، بعيدا عن القواعـد الكلاسـيكية، ومـن المفارقة أن المسرح الوحيد الذي التزم إلى حد معقول بهـذه المبادئ، وذاع مع هذا، كان المسرح الرعوي، وهو نوع لـم يكن معروفًا للقدماء، ونظر إليه في شك الكلاسيكيون الجـدد المحافظون في إيطاليا، ورغم ذلك، أعطى النجـاح الواسـع لمسرحيات مثل مسرحية جوارني Pastor Fido تشجيعا إلى النقاد وأحيانًا للمؤلفين المهتمين بإقامة تراث نقدي للكلاسيكية الجديدة في فرنسا، ويبدو أن أشهر القواعد الإيطالية، وهـي قاعدة "الوحدات الثلاث"، اختفت من الوعي الفرنسي بعد أن ذاعت مع كتاب مثل روزارد وجين دي لاتيل، ولـم تظهـر ثانية إلا في عام ١٦٣٠ تقريبا، عندئذ، وفي الوقـت نفـسه

تقريبا أعاد كتاب عديدون فتح مناقشة الوحدات الثلاثة، تلاها جدل حول من اكتشفها، أو أعاد اكتشافها بالفعل[1].

ومن الدقة أكثر أن نقول إن وحدة المكان فقط هي التي دخلت مرة ثانية مجال المناقشة النقدية في هذا الوقت تقريبا، لأن وحدتي الحدث والزمان، كانتا مقبـولتين بـشكل عـام، خاصة بالنسبة إلى النقاد المحافظين على الأقل، مثل جين دي لاتيل وجين تـشابلان (١٥٩٥ – ١٦٧٤) ونـودي بهمـا، وباستمرار، من قبل فاكولان في عام ١٦٠٥، ومرة أخـرى تشابلان في إحدى مقالاته النقدية الأولى، وهي Preface de l'Adone du Marin (١٦٢٣)، ويشن أول تنظيـر فرنـسي شهير في الدراما، وهو مقدمة Tyr et Sidon ، التي كتبهـا فرانسوا أوجي (الذي توفي في عام ١٦٨٠)، ما يبدو هجوما عاما على قواعد الكلاسيكية الجديدة الجامدة، لكنه في الحقيقة يعطي كل الاهتمام إلى وحدة الزمان، ومن المهم أن نـذكر هنا أنه رغم أن أوجي كان قد نصب بوصفه بـشيرا مهمـا للرومانسية في سعيها إلى تحرير الفنان من القيود الكلاسيكية في أواخر القرن التاسع عشر (وذلك عندما أعيـد اكتـشاف مقدمته المنسية منذ أمد بعيد)، فإن أوجي كان يأخـذ موقفًـا

إلى الفهرس

محافظًا في زمنه، وكانت الدراما التي يدافع عنها والتي كتبها أليكساندر هاري وآخرون، وقد استقرت تماما، وكان يقـاوم الأسلوب الدرامي الإيطالي الأكثر حداثة (بالنسبة للفرنسيين)، والذي انتصر في واقع الأمر في النهاية.

وعرف أوجي جيدا أنه رغم شعبية هاردي، فإن دارسي نظرية الدراما سيتطلبون في حواراتهم نماذج مـأخوذة مـن الكلاسيكيات وليس من الأعمال الحديثة، ومن هنا هاجم وحدة الزمان في طريقتين كان النقاد الإيطاليون قد اسـتخدموهما، الطريقة الأولى أشار فيها أولا إلى الاستثناءات فـي أعمـال الكتاب الكلاسيكيين أنفـسهم – مثـل أرسـطو، وميناندر وتيرينيس، التي لم تراع هذه الوحدة، ثم أطرى علـى هـذا التحرر، مبينًا كيف أن العديد من الدراما الكلاسيكية تشوهت نتيجة التطبيق الجامد لهذه القاعدة، "فهناك عدد من الحوادث والمقابلات التي حدثت في اليوم الواحد نفسه، وربما لم تكن تأخذ مثل هذا الوقت القصير لتحدث"، وتجنب آخرون هـذه الصعوبة "بسرد سلسلة طويلة من الخدع المملة" التي حـدثت خارج المسرح، والتي ضايقت المتفرج في النهاية وأصـابته بالضجر.[٢]

وفي الطريقة الثانية يؤكد على الاختلافات بين المجتمع الإغريقي والمجتمع المعاصر، ويقول أوجي أنه سواء كانت هذه القواعد مناسبة أم لا بالنسبة للمجتمع الإغريقـي، فإننـا يجب أن لا نفرضها على كتاب مسرح فـي ثقافـة مختلفـة "فالإغريق كتبوا للإغريق، وكانوا ناجحون في رأي مثقفـي عصرهم، وسنقلدهم بشكل أفضل لو أننا آمنا بعبقرية وطننـا وأولويات لغتنا، ولم نفرض على أنفسنا أن نتـبعهم خطـوة بخطوة في نهجهم وأسلوبهم."[٣]

ووجدت هذه الحرية التي تزعم المنـاداة بهـا أوجـي، متحدثين باسمها في السنوات التالية، لكـن التـراث النقـدي السائد وقف منها موقف المعارض، وبالإضافة إلى وحـدتي الحدث والزمان اللتين استمر التأكيد عليهمـا كـضرورتين للدراما، أضيف أيضا وبشكل منتظم بعـد أوجـي، وحـدة المكان، ففي عام ١٦٣٠ يلاحظ الكاتب المـسرحي أنـدري ماريسكال، في مقدمة مسرحيته Generuse Allemande أنـه لم يقيد نفسه" بقيود المكان والزمان والأحداث الضيقة، والتي كانت هم القدماء" [٤] ، وفي الشهر نفسه يدافع تشابلان عـن

هذه الوحدات في خطاب اشتمل على معظم القضايا الأساسية التي يقول بها مؤيدو التقليدية.

ورغم أن تشابلان يؤيد القدماء، فإن محاوراتـه مبنيـة ليست على مرجعيتهم ولكن على أساس نظرية تعمل وفقهـا الدراما، فيفرض فكرة أن الدراما وجدت من أجـل الإمتـاع (رغم أنه يلاحظ أن اتباع القواعد يؤدي إلى استمتاع أكثـر مما لو أهملناها) فغاية المسرح الرئيسية هـي "إثـارة روح المتفرج من خلال قوة وصدق المشاعر العديدة التـي يعبـر عنها على خشبة المسرح، وبهذا نطهرها من التأثيرات السيئة التي يمكن أن تخلقها هذه المشاعر في نفـس المتفـرج" [5]، ولكي يحدث هذا بشكل مؤثر تماما، فلا بد أن نعيـد تقـديم صور الحياة الحقيقية، لهذا يجب أن يصاحب ويدعم العرض بالمشابهة مع الواقع vraisemblance وهـذه هـي الفكـرة الحاكمة عند تشابلان الذي يقول إن اكتشاف القدماء العظـيم كان: "إبعاد المتفرج عن أية لحظة يتأمل أو يشك في أن الذي يراه هو الحقيقة"، والوحدات الثلاثـة مطلوبـة لـدعم هـذا الإيحاء، ومعها مفهوم اللياقة – الذي يعني تقـديم الملامـح

المتوقعة والتقليدية للأعمار والأحوال المختلفـة، - حتـى لا يقف أمام تصديق المتفرج عائق.

ولا ينادي تشابلان بالمطابقة الدقيقة بين ما يحدث على المسرح والزمن الحقيقي، فيسمح بامتداد الحدث فـي وقـت إضافي مفترضا أن دخول الممثلين والفترات بـين المـشاهد يبرر ذلك، لكنه يعتقد أن تقديم فترة كاملـة أكثـر مـن ٢٤ ساعة، سوف يعيق التصديق إلى حد كبير، ويـرتبط كثيـرا وحدتا المكان والزمان بوجهة النظر تلك؛ لأن امتداد القـصة لفترة طويلة سوف يشتمل على أحداث كثيرة، ممـا يـشوش على التركيز في الدراما، وسوف يـستدعي أيـضا مـشاهد كثيرة، مما يقلل من الإيحاء، ويجب أن لا نطلب من المتفرج أن يتخيل "أن المسرح نفسه الذي علق بنظره منذ البداية، قد تغير عما قدمه الشاعر أولا". (٦) ومن أجل المـشابهة مـع الواقع يقترح تشابلان على المؤلفين الفرنـسيين أن يقلـدوا النموذج المتمثل في ما قدمـه بعـض الكتـاب الإيطـاليين والإسبانيين الذين كانوا قد بدءوا في الكتابة نثرا.

ونجحت هذه الأفكار عندما طبقها فـي البدايـة جـين ميريت (١٦٠٤ – ١٦٨٦)، الذي كانت مقدمتـه لمـسرحية

Silvanire (١٦٣١) بمثابة البيان الرسمي الرئيسي عن هذا الاتجاه الجديد، والمقدمة مثل فن الشعر في شـكلها، فتبـدأ بجزء عن الشاعر والشعر، بعدها تناقش الأنـواع الأدبيـة، وتنتهي بجزء كبير عن الملهاة، وتعريفات المأساة والملهـاة تقليدية راسخة، فالمأساة "مرآة تصور ضعف كل مـا هـو إنساني"، تتناول الملوك والأمراء، تبدأ في مرح، وتنتهي في بؤس، والملهاة تتناول الأمور الخاصة لأنـاس فـي حالـة متوسطة، تبدأ بمحنة، ونهايتها سعيدة، ووظيفتها الأخلاقيـة هي تعليم الآباء والأبناء كيف يعيشون معا" (٧) ويذكر ميريت ثلاثة قوانين للملهاة: وهي أن تكون قصتها معقولـة، لكنهـا تتكون من حدث واحد، وأن تطبق وحدة المكان، وهذا يشتمل ضمنيا على وحدة الزمان، وهذا قانون جوهري في الدراما، ويتحدث عن العبث في ظهور ممثل في روما فـي الفـصل الأول، ثم في أثينا أو القاهرة في الفـصل الثـاني، ومثـل تشابلان يذكر أن المشابهة مع الواقع هي أساس هذا المفهوم لأن الدراما – على النقيض من التاريخ – "تقديم حي للجانب العاطفي من الأمور، كأنها تحدث حقيقة في وقت بعينه". (٨)

تكررت هذه المحاورات التي دارت في الفترة ما بـين ١٦٣٠ – ١٦٣١ في خطابات ومقدمات وبيانات في الفترة ما بين ١٦١٣ – ١٦٣٦، فهذا إنسارد، في مقدمتـه لمـسرحية بيكو: La filis de Scire (١٦٣١) ينادي بتطابق كامل بـين الزمن الحقيقي وزمن المسرح، وفي representative poesie Discours de la (١٦٣٥)، يكرر تشابلان قناعته بأن القدماء طوروا قاعدتي وحدة المكان "واليوم الطبيعي" علـى أسـاس "قاعدة المشابهة مع الواقع"، وفي المقالـة نفـسها يتحـدث تشابلان عن Bienseance وهـو مـصطلح جـوهري فـي الكلاسيكية الفرنسية الجديدة، يرتبط على نحو وثيق بمفهـوم المشابهة مع الواقع، وكان بيليتير قد اسـتخدم الكلمـة فـي ١٥٥٥، واستخدمها أيضا فوكولان عـام ١٧٠٥ كترجمـة لكلمة اللياقة اللاتينية، لكنها مثل الوحدات الثلاث دخلت فترة ازدهارها المؤثر بعد ١٦٣٠، واستخدام تشابلان للمـصطلح تقليدي: فيقول إنها" أن نجعل كل شخـصية تتحـدث وفـق حالتها، وعمرها، ونوعها" ولا يقر بأي صفة أخلاقية للكلمة، فمثلها مثل كلمة اللياقـة الإنجليزيـة، يمكـن أخـذ كلمـة Bienseance كمرادف للتوافق، كما يقول بـذلك تـشابلان،

ويمكن أن تتضمن أيضا الاحتشام الأخلاقي، وهـذا معنـى ارتبط دائما بهذا المفهوم عند النقاد فيما بعد.

وأيد منظرو الدراما، مثل تـشابلان، وبعـض كتـاب المسرح، القواعد الإيطالية، بينما أخذ كتاب آخرون (معظمهم من كتاب المسرح الذين ارتبطوا بفندق البارون The Hotel de Bourgogne ، وعرف عنهم حساسيتهم الزائدة تجاه ذوق العامة) بوجهة نظر أكثر مرونة، فنجد سكادري في مقدمـة مؤلفه Ligdamon et Lidias (١٦٣١)، يؤكد، مثل لوب دي فيجا، أنه قد قرأ كل النصوص المستشهد بها فـي الـدراما، لكنه اختار واعيا أن يتحداها مـن أجـل إسـعاد المتفـرج، ويلاحظ، على نحو مشابه، ريسيجير وهو يعـد لمـسرحية تاسو Amminte (١٦٣٢) أن "على الذين يرغبون في كـسب قبول الممثلين لأشعارهم أن يكتبوا دون أن يراعوا القواعد." (٩)

تلك كانت الخطوط العامة للنقاش الذي دار حول قواعد الكلاسيكية الجديدة التي أخذ بها المـشتركون فـي النـزاع الشهير حول مسرحية Cid ، التي تلت عرض الافتتاح لهـذه المسرحية التي كتبها بيير كورنيل (١٦٠٦ – ١٦٨٤) فـي

إلى الفهرس

١٦٣٨، وأثار النجاح الهائل لهذه المسرحية العديد من كتاب المسرح المنافسين ودفعهم إلى نشر مقالات تهاجمهـا، وأول هؤلاء كان جورج دي سكاديري (١٦٠١ – ١٦٦٧)، الـذي احتوت مقالته Observations sur le Cid (نشرت مجهولـة المؤلف عام ١٦٣٧) على اتهامات لها أهمية بالنسبة لدارسي نظرية المـسرح، فيحـاول فيهـا أن يثبـت "أن موضـوع المسرحية ليس له أهمية، وأنها تخـرق القواعـد الرئيـسية للقصيدة المسرحية، وأن تطور أحداثها يعوزه المنطـق، وأن فيها أشعارا رديئة، وأن كل ما هو جميل فيهـا منتحـل"(١٠) ويهدم سكادريل فكرة أرسطو عن الدورة الواحدة للشمس من خلال ملاحظاته عن الطول المناسب للشيء الجميل، جـاعلا وحدة الزمن عاملا جوهريا في هذا الجمال، ومع هذا يـدين كورنييل الذي لم يزد حدث مسرحيته عن ٢٤ ساعة، متهمـا إياه بحشر العديد من الأحداث التاريخية في سنوات كثيـرة، مسيئًا بذلك إلى كل من التاريخ والمشابهة الكاملـة، وكـان الخطأ الأعظم في المسرحية، وكما يـراه سـكادريل، هـو إباحيتها؛ لأنه إذا كان هدف الدراما هـو "التعلـيم بطريقـة ممتعة"، فلا بد إذن أن "يقدم المسرح دائما الفـضيلة وهـي

تكافأ، والرذيلة وهي تعاقب"، ومع هذا يقدم لنا كورنيل ابنـة ترضى أن تتزوج قاتل أبيها.[11]

ورد كورنيل على هذا الهجوم بالـسخرية فـي Lettre Apologitique ، غير مكترث بالرد على اتهامات سكادريل المحددة، لكن كُتابا آخرين لم يعلنوا عـن أسـمائهم قـدموا اتهامات أخرى مفصلة مثل: La voix, La defense du Cid publique a M. de Scudery (نشر في ١٦٣٧)، وفـي Le jugement du Cid نجد في "البرجوازية الفرنسية" من يتفاخر ويقول "أنا لم أقرأ أرسطو أبدا، ولا أعرف شيئًا عن قواعـد المسرح، لكنني أحكم على المسرحيات بقدر ما تعطيني مـن سعادة[12] وبالطبع تستبعد اهتمامات سكادري المتمثلـة فـي الوحدات الثلاث والأشعار الرديئة، وحتى الأخلاقيـة منهـا، وظهرت في الوقت نفسه كتيبات على الجانب الآخر، فيـشن الكاتب المسرحي جين دي كلافيري، والذي هوجم دون مبرر في خطاب كورنييل إلى سكاديري، هجومه الشخصي Lettre du Sr. Claverer au M. Corneille ، الذي ألهم بدوره كاتب لم يعلن عن نفسه، وكتب الـرد: L'amy du Cid a Claveret ظهرت هذه الكتيبات وعديد مثلها في الشهور الأولى من عام

١٦٣٧، وتفاقم النزاع في الربيع حتى أنها وصلت إلى حد التهجمات الشخصية، وعند هذه النقطة كتب سكادري إلى الأكاديمية الفرنسية التي كانت قد أنشئت حديثًا، معترفًا بأنه مؤلف Observations التي أشعلت النزاع، وطالبا من الأكاديمية التحقيق في اتهاماته للحكم على مشروعيتها.

ووافق كورنيل على هذا العرض، رغم بعض التخوفات، عندما سمع أن كاردينال ريتشيليو وافق هو أيضا؛ لأنه كما هو معروف كان من أعداء المسرحية واستخدام الأكاديمية كوسيلة غير مباشرة لتأديب كورنييل، ولكن البحوث الأكثر حداثة تنفي هذه الفكرة، [١٣] ويبدو أن ريتشيليو كان مهتما بحل نزاع فني، أصبح وبشكل متزايد نزاعا شخصيا عقيما، وأيضا إعطاء أكاديميته المنشأة حديثًا مرجعية وبريقًا، ومع أن التحقيق طال إلى ٦ شهور، واستمرت معه حرب الكتيبات، إلا أن ريتشيليو كان يرسل الخطابات لكل من كورنييل وسكادير في محاولة لتخفيف التوتر.

كان أكثر هذه الكتيبات طرفة هو Discours a Cliton ، الذي يحتوي على Traicte de la disposition du poeme

dramatque ، التي تقدم دفاعا طويلاً هادئ عن التحرر الذي نادى به من قبل أوجي، فنقرأ أن "هدف الشعر هو أن يحاكي كل فعل وكل مكان وكل زمان، حتى إنه لا يفوته معالجة أي شيء يحدث في العالم، سواء كان فترة فاصلة أيا كان طولها، أو قطـــــــر أيـــــــا كـــــــان حجمـــــــه أو بعده،[١٤] ومثل أوجي، يصمم هذا المؤلف المجهول على أنه لا بد أن يسمح للكتاب المعاصرين أن يشكلوا قـوانينهم، وأن الوعي الحديث لن يقنع بوجهة النظر البسيطة والضيقة عـن الحقيقة، التي قدمها الكتـاب الكلاسـيكيون، ولأن المعرفـة المعاصرة للعالم والتاريخ أعظم، فإنها تتطلب تعبيرات أكثـر تعقيدا، وتسمح وحدة الحدث برواية نوع واحد من القصة في المسرح بينما المطلوب هو تقديم كل شيء على المسرح "فلم تخلق الطبيعة شيئًا لا يستطيع الفن محاكاته، فكل فعل، وكل واقع يمكن للشعر محاكاته، والصعوبة تكمن في جعل درجة المحاكاة مناسبة للأشياء التي تحاكى". [١٥]

وفي عام ١٦٣٧ ظهر ما انتظره الناس في شغف، وهو Sentiments Francaise sur la tragic-comedie Cid L'Academie de وهو عمل كتب معظمه تـشابلان، وهـو عبارة عن دراسة مستفيضة تشتمل علـى تعليـق تفـصيلي

لشكاوى سكادري وتحليل كامل لكل مشهد من مـشاهد Le Cid ، تختلف في كثير من نقاطها مع سكاديري، خصوصا فيما يتعلق بمصداقية الأحداث، والدافع وراء بعض المشاهد، ومدى قبول بعض التعبيرات، واتهم أيضا سكاديري بأنه لـم يكن أرسطيا بالقدر الكافي في تحليله، أما نقد كورنييل فكـان قاسيا، واتفق تشابلان مع سكاديري أن كورنيل، في محاولته مراعاة الوحدات الثلاث، قدم الكثيـر مـن الأحـداث التـي لا يستساغ حدوثها في يوم، وهكذا أساء إلى المـشابهة مـع الواقع.

وأثارت أخلاقيات المسرحية إدانة أكبر، فيبدأ تـشابلان تحليله بمناقشة وظيفة الدراما والنقد، فيقول إننا لا يمكننا في الدراما أن نصف عملا بأنه جيد حتى لو كان ممتعا للعامـة، ما لم تكن مبادئ الفن مراعاة فيه، وأن يكون الخبراء، وهـم القضاة الحقيقيون، قد أيدوها، باستحسانهم لها مـع العامـة، وهذه المبادئ التي يتطلبها الخبراء مثل اللياقة، والمشابهة مع الواقع، والملائمة، والعدالة الفنية – تعلم الفضيلة "بشكل يتفق مع المنطق"، ولن يعاني المتعلمون والمثقفـون مـن النـاس (أمثال النقاد) وهم يشاهدون الخروج عن هذه المبادئ، لكـن

مسئوليتهم هي أن يصمموا على أن ينأى هـؤلاء المؤلفـون بأنفسهم عن هذا الخروج؛ لأن هذا الخروج قد يفسد العامـة الجاهلة، "فالأمثلة الشريرة معدية حتى في المسرح، وهنـاك العديد من الجرائم الحقيقية سببتها أخرى متخيلة"، وتـصوير كورنيل لفتاة "قدمها على أنها فاضلة"، تقبل أن تتزوج قاتـل أبيها (حتى بعد تردد واجب)، هو تصوير غير مقبول، وفـق قواعد الأخلاق، ولا يأخذ تشابلان بدفع كورنييل بـأن هـذه القصة حقيقية وأنها حدثت في الواقع؛ لأن هناك حقائق بشعة يجب أن نكبحها للصالح العام ، وينتهي تشابلان إلى القـول بأنه "في مثل هذه الحالات لا بد أن يفضل الشاعر المـشابهة مع الواقع على الحقيقة".(١٦)

انتهى الجزء الأكبر من هذا النزاع حول (سـيد) بهـذه الوثيقة، رغم استمرار كتابات أخـرى أقـل أهميـة حـول الموضوع في العام التالي، وظل كورنييل، كما سنرى، طوال بقية حياته، يعاود الإشارة إلى القضايا التي أثيرت في هـذه القضية، ومع ضراوة وشهرة هذا النزاع، فإنه أخـذ بالكـاد عاما، ولم تثبت، كما يدعى أحيانًا، قواعد الكلاسيكية الجديدة في فرنسا؛ لأنها كانت في تصاعد بين النقاد مكتسبة ذيوعـا

بين الكتاب المسرحيين قبل Le Cid ، رغم وجود معارضة لها قبل وبعد ١٦٣٧، وكان التركيز على الوظيفة الأخلاقيـة للدراما، أيضا، جزءا من النقاش النقدي التقليدي، وهكذا لـم تكن الدلالة الرئيسية للنزاع هي المحتوى بقدر ما كانت هـي الاهتمام الذي أثارته في الوعي العـام، وأصـبح موضـوع قواعد الدراما اهتمام كل من اشتغل بالآداب أو الفنون، وليس فقط قلة من جماعة المتخصصين، وبهـذا النـزاع ، حلـت فرنسا محل إيطاليا كمركز أوروبي للنقاش النقدي الـدرامي، ولقرن ونصف سوف يحدد إلى حد كبير نقاد فرنسيون قواعد الدراما.

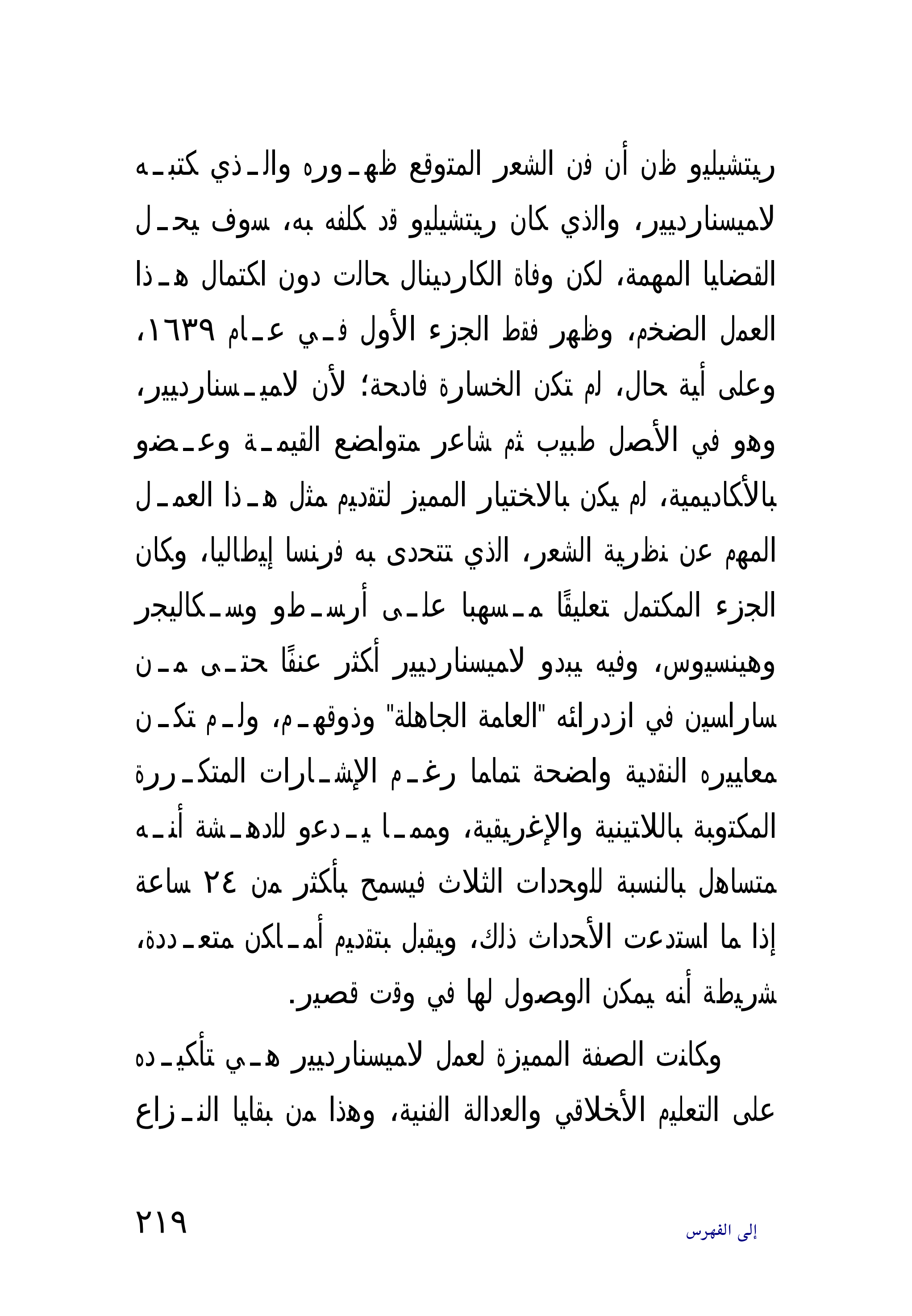
أخذ سكاديري حكم الأكاديمية، رغم اتفاقـه معـه فـي مواضع عديدة، على أنه إدانة لموقفه، فـسعى إلـى تأكيـد انتصاره بكتابة مسرحية تنافس Le Cid مستخدما الموضوع نفسه ومتحاشيا أخطاء كورنييل، فجاءت مسرحيته L'Amour tyrannique (١٦٣٩) ، التي حققت نجاحا معقولا، وظهـر مع الطبعة الثانية للمسرحية مقدمة بعنـوان Discours de le tragedie لجـــين فرانـــسوا ساراســـين (١٦١٤ – ١٦٥٤)، وهو شاعر وناقد له بعض الشهرة، ولم

يشترك في النزاع الذي اشترك فيـه سـكاديري، يتحاشـى ساراسين ذكر Le Cid ، قائلا إنه يكتب مادحـا مـسرحية سكاديري ولن ينظر إلـى "عيـوب الآخـرين" ويـزعم أن مسرحية L'Amour tyrannique ، عظيمة مثلهـا مثـل أي مسرحية إغريقية قدمت، وأنه من المؤكد أن أرسـطو كـان ليختارها كنموذج لو جاءت في عصره، ولأنه ما زال يذكر، بلا شك، كيف أن الأكاديمية قد أخذت على سكاديري أنه لـم يكن دقيقًا في سرده لملاحظاته وفق النسق الأرسطي، يبـدي ساراسين اهتماما ويقتفي أثر الناقد الإغريقي، أو بـالأحرى تفسير هينسيوس له في De tragoedia constitutione وفـي العديد من المواضع ينقل عن الكاتب الهولندي نقلا حرفيا إلى حد كبير.

يبدأ ساراسين بهدف المأساة ويفسر التطهير عند أرسطو بأنه "صهر العواطف وتوجيهها إلى التوازن النفـسي التـام" فهذا بدوره أساس "الغرض من اكتساب الفـضيلة، وإتقـان المعرفة" [١٧]، ويرفض القول بأن الهدف النهائي للدراما هو "إمتاع الجمهور"، ويستبعد ساراسين أيضا المشهد والموسيقى من مناقشته؛ لأن الأول هو عمل مصمم المشهد، والثانية لأنه

لم يعد لها علاقة بالدراما، وعندما يناقش الحبكة، يثنى علـى حتمية ذروة الحدث عند سكاديري، وعلى اهتمامه بالوحدات الثلاث، وإثارته للشفقة والخـوف، والشخـصية الرئيـسية الأرسطية، وعلاقة كل المـادة الفنيـة بالحـدث الرئيـسي، وبالرغم أن نهاية المسرحية سعيدة فإنه ليس هناك عناصـر ملهاوية فيها، وتلك هي كنية المأسـاة (وأحـد الإنجـازات الرئيسية لهـذه المقالـة هـو محاولـة ساراسـين وصـف المسرحيات المأساوية مثل Le Cid والتي تنتهي على هـذا النحو، بالملهاة المأساوية)، لكن الملاحظات التي وعد بها عن الشخصية والفكر واللغة، لم تشتمل عليها المقالـة، ويـسوق المؤلف أسبابا شخصية لعدم اكتمالها، لكنه على أيـة حـال يوصى بعمل هيبوليت جـولليس بيليـت دي لاميـسناردييير (١٦١٠ – ١٦٦٣) عن فن الشعر الذي كـان علـى وشـك الظهور منشورا وفيه مناقشة كاملة لهذه الموضوعات.

ومثل سكاديري، قدم ساراسين هذه المقالة إلى الأكاديمية لمعرفة رأيها، لكن ريتشيليو، أراد أن يتجنب أي نزاع أدبـي جديد، فأعلن أنه هو نفسه سعيد بمسرحية سكاديري، وأبلـغ الأكاديمية أن أية مناقشة أخرى ليست مطلوبـة، ويبـدو أن



ريتشيليو ظن أن فن الشعر المتوقع ظهوره والذي كتبه لاميسناردبير، والذي كان ريتشيليو قد كلفه به، سوف يحل القضايا المهمة، لكن وفاة الكاردينال حالت دون اكتمال هذا العمل الضخم، وظهر فقط الجزء الأول في عام ١٦٣٩، وعلى أية حال، لم تكن الخسارة فادحة؛ لأن لاميسناردبير، وهو في الأصل طبيب ثم شاعر متواضع القيمة وعضو بالأكاديمية، لم يكن بالاختيار المميز لتقديم مثل هذا العمل المهم عن نظرية الشعر، الذي تتحدى به فرنسا إيطاليا، وكان الجزء المكتمل تعليقًا مسهبا على أرسطو وسكاليجر وهينسيوس، وفيه يبدو لاميسناردبير أكثر عنفًا حتى من ساراسين في ازدرائه "العامة الجاهلة" وذوقهم، ولم تكن معاييره النقدية واضحة تماما رغم الإشارات المتكررة المكتوبة باللاتينية والإغريقية، ومما يدعو للدهشة أنه متساهل بالنسبة للوحدات الثلاث فيسمح بأكثر من ٢٤ ساعة إذا ما استدعت الأحداث ذلك، ويقبل بتقديم أماكن متعددة، شريطة أنه يمكن الوصول لها في وقت قصير.

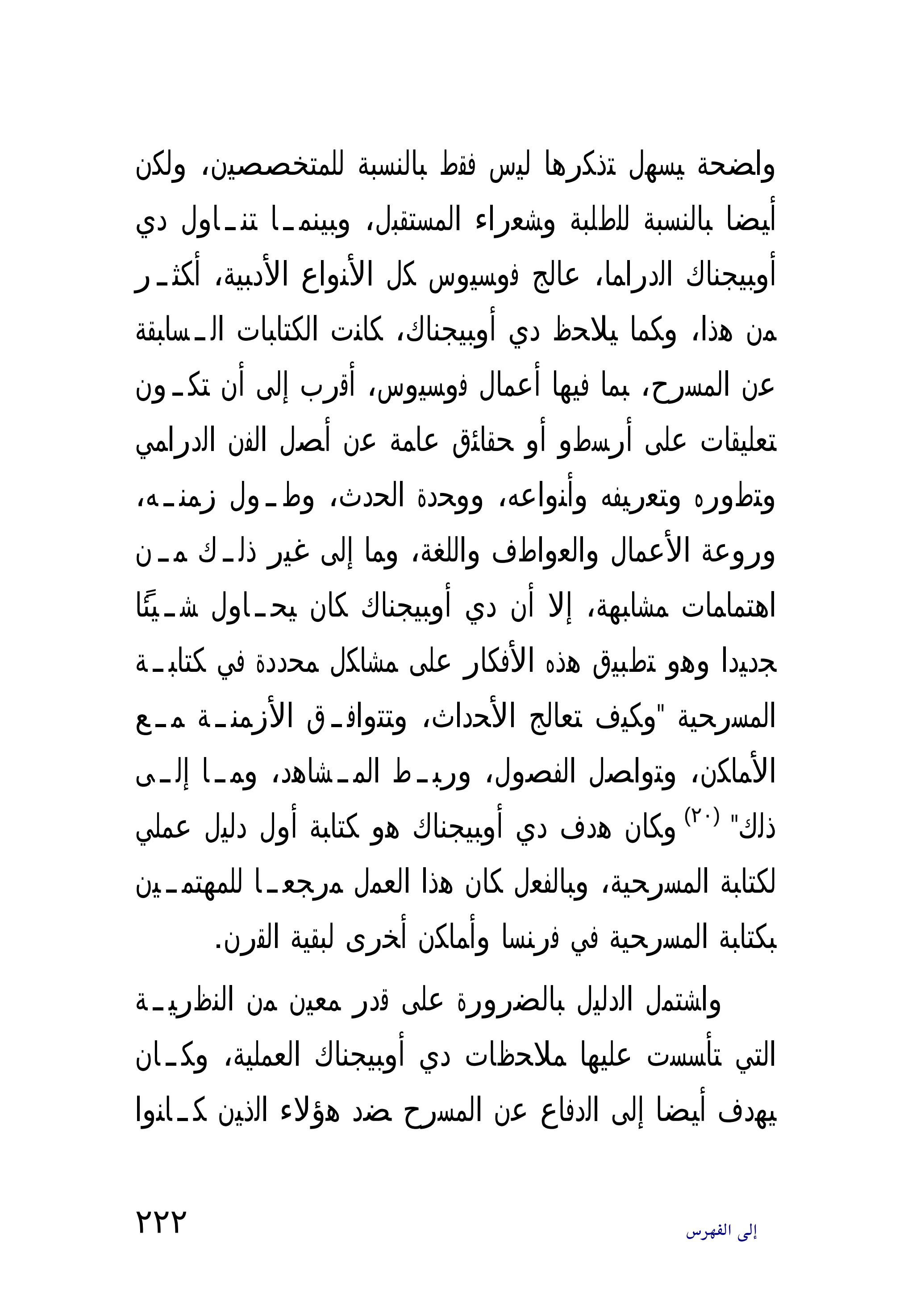
وكانت الصفة المميزة لعمل لاميسناردبير هي تأكيده على التعليم الأخلاقي والعدالة الفنية، وهذا من بقايا النزاع

الذي دار حول Le Cid وتأكيده أيضا على ضرورة أن يكون الأبطال نماذج للفضيلة مع وجود نقيصة أو "ضعف يـستحق الغفران" [١٨] وضرورة الابتعاد عن الشخصيات الشريرة قدر الإمكان، ويكرس لاميـسناردبير فـصولا عـدة لوصـف الشخصية معطيا اهتماما كبيرا لصدقها مع النوع وما يتوقـع منها، "فالعمر، والعواطف ومصابه الحالي وطبيعـة الحيـاة ونوع القومية والجنس" كل هذا لا بد أن يحـدد الشخـصية والحدث، وعلى الشاعر أن يتحاشى التناقضات فـي إبداعـه "مثـل العـذراء الـشجاعة والمـرأة العاقلـة والخـادم الحكيم[١٩] والهدف من ذلـك هـو المـشابهة الكاملـة؛ لأن المسرحية تقدم نماذج محددة للفضيلة، ولا بد أن تكون هـذه النماذج مقبولة للمتفرج بقدر الإمكان إذا ما أردنا أن تكـون مؤثرة.

وكان هناك عمل آخر أكثر أهمية توقـف مـع مـوت الكاردينال، وهو العمل الذي كان يقوم به فرانسوا هيـديلين، أبي دي أوبيجناك (١٦٠٤ – ١٦٧٦)، أحـد الـذين كـانوا موضع رعاية الكاردينال، وكان أيضا أحد الذين كان يرجـع إليهم الكاردينال بشأن أفكـار لإصـلاح شـامل للمـسرح

الفرنسي، وكان دي أوبيجناك يطمع إلى أن يكون أول مخرج للمسرح القومي الفرنسي، فاقترح مجموعة نقاط عـن بنيـة المسرح، والمشهد، وأخلاقيات المسرح، وجلوس الجمهـور والـسيطرة عليـه، وفـي مؤلفـه Dissertations sur la condemnation des spectacles (١٦٤٠)، دافع باقتدار عن الجدوى الأخلاقية والدينية والاجتماعية لمسرح قومي حتـى أن ريتشيليو حثه على أن يؤلف دليلا لمن سيصبحون كتـاب مسرح، وكان هذا Pratique du theatre ، الذي استبعد بعـد موت الكاردينال، فلم يكتمل ولم ينشر إلا في عام ١٦٥٧.

ولو كان دي أوبيجناك قد انتهى من كتابة هذا المؤلـف وفق الخطة الموضوعة في الأربعينيات من القرن الـسادس عشر، لكان أول تلخيص أساسي لقرن مـن النقـد الأدبـي الأوروبي الخاص بالكلاسيكية الجديدة، لكن الذي حدث هـو أن فوسيوس الذي اعتمد دي أوبيجناك على عملـه وبـشكل كبير في الأساس النظري، تقدم بهذا التلخـيص أولا، وكـان العملان متشابهين في كثير من الوجوه، رغم وجود اختلافات كبيرة بينهما، والعملان أشبه بالكتب المدرسـية، فيحـاولان تلخيص الوضع القائم في النقـد، وأن يقـدماه فـي طريقـة



واضحة يسهل تذكرها ليس فقط بالنسبة للمتخصصين، ولكن أيضا بالنسبة للطلبة وشعراء المستقبل، وبينما تناول دي أوبيجناك الدراما، عالج فوسيوس كل الأنواع الأدبية، أكثر من هذا، وكما يلاحظ دي أوبيجناك، كانت الكتابات السابقة عن المسرح، بما فيها أعمال فوسيوس، أقرب إلى أن تكون تعليقات على أرسطو أو حقائق عامة عن أصل الفن الدرامي وتطوره وتعريفه وأنواعه، ووحدة الحدث، وطول زمنه، وروعة الأعمال والعواطف واللغة، وما إلى غير ذلك من اهتمامات مشابهة، إلا أن دي أوبيجناك كان يحاول شيئًا جديدا وهو تطبيق هذه الأفكار على مشاكل محددة في كتابة المسرحية "وكيف تعالج الأحداث، وتتوافق الأزمنة مع الأماكن، وتواصل الفصول، وربط المشاهد، وما إلى ذلك" [٢٠] وكان هدف دي أوبيجناك هو كتابة أول دليل عملي لكتابة المسرحية، وبالفعل كان هذا العمل مرجعا للمهتمين بكتابة المسرحية في فرنسا وأماكن أخرى لبقية القرن.

واشتمل الدليل بالضرورة على قدر معين من النظرية التي تأسست عليها ملاحظات دي أوبيجناك العملية، وكان يهدف أيضا إلى الدفاع عن المسرح ضد هؤلاء الذين كانوا

إلى الفهرس

يرون فيه مضيعة للوقت تتنافى والأخلاق، فيقول إن المسرح يضيف إلى بهجة الأمة ويلهم الشعب بنماذج مـن البطولـة، وأهم من ذلك بين كيف تثاب الفضيلة وتعاقب الرذيلة، ومـا هو الطريق القويم في الحياة.

وفي تأكيده على المشابهة مع الواقع، يقول دي أوبيجناك إن الأمثلة لا بد أن تكون واقعية، فيتحدث الممثلون كما لـو كانوا شخصيات حقيقية، تتصرف كما لو كانت فـي أمـاكن حقيقية، وكأنه ليس هناك جمهور، فكل شيء لا بد وأن يـتم "وكأنه يحدث بالفعل، فتتناسب الأفكـار مـع الشخـصيات والزمان والمكان، وأن تكون النتائج نابعة من الأسباب" [٢١]، وتؤدي هذه النظرية التي تبدو معقولة بدي أوبيجنـاك فـي بعض الأحيان إلى نتائج غريبة، بعضها مثير عندما ينـاقش وحدة الزمان: فلا بد أن لا تتغير خشبة المسرح، وأن تمثـل دائما المنطقة نفسها، ويمكن للكواليس أن تتغير إذا اتفق هـذا مع مبدأ المشابهة مع الواقع، فمثلا يمكنها أن تتصور قلعـة تحترق، فتصبح خرابا كاشفة عن منظر جديد في الخلف.

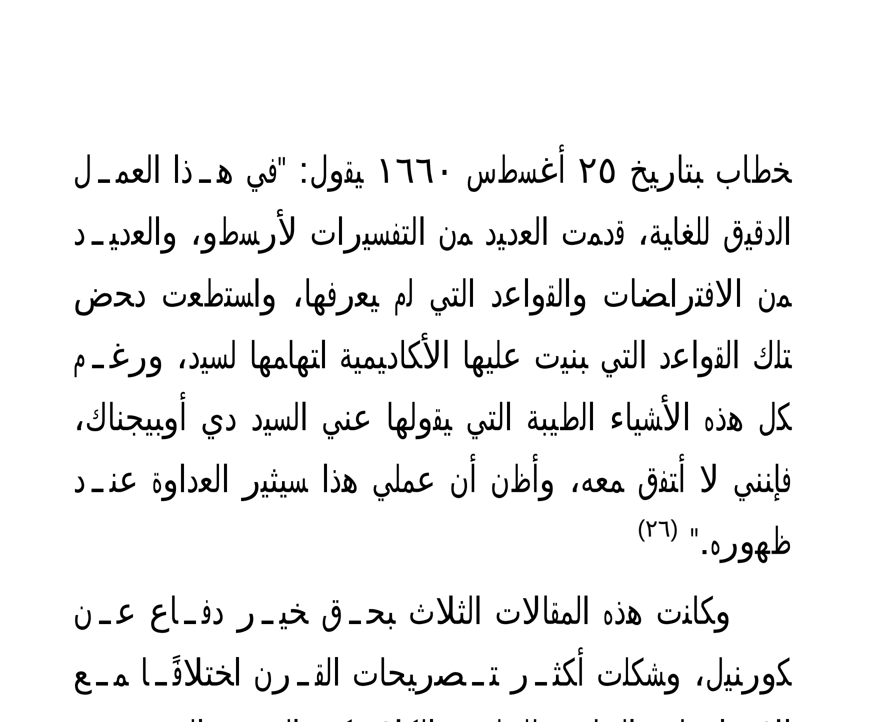
ويسبب هذا الالتزام الصارم بالمشابهة مع الواقع، بعض التشدد عند معالجة مفهوم المفاجأة الذي قال بـه كـل مـن

أرسطو وفوسيوس، ويقبل دي أوبيجناك بالحل الذي توصـل إليه تشابلان لهذه المشكلة، الذي يسمح بالمفاجأة إذا ما شـعر المتفرج أنها نتيجة لما سبق من أحداث، وكان كاستيلفيترو قد لاحظ أن "ما لا يمكن تصديقه لا يمكنه أن يكون مفاجأة" (٢٢) وكرر هذا تشابلان فقال إن "الدهشة يمكن أن تحقق المشابهة مع الواقع فقط" (٢٣) ومع تزايد قراءة فوسيوس فـي فرنـسا خفف مفهومه في "الإبهار" هذا التوتر، بالتركيز على عنصر الإبهار أكثر من المفاجأة، وكان هذا تحول مهم له تأثير كبير على كتابات كورنيل فيما بعد.

وما زالت معظم ملاحظات دي أوبيجناك صحيحة رغم تلك الحرفية الزائدة التي تبدو اليوم مبالغًا فيها، فهو ينـاقش ضرورة تقديم الشخصيات على نحو سليم، وترتيب الأحداث والإعداد والتمهيد في البناء التـدريجي للعاطفـة، ويـدرس الأساليب المختلفة في الحديث والكلام الانفـرادي والمناجـاة والموضوعات المناسبة للدراما، والتطور السليم لها، فيقـول إن "أفضل ترتيب هو أن تبدأ المسرحية قرب الكارثة كلمـا أمكن ذلك، وذلك لكي تعطي وقتًا أقل لتطور المشاهد وتكون هناك حرية أكثر للإسهاب في العواطف وكلام الشخـصيات

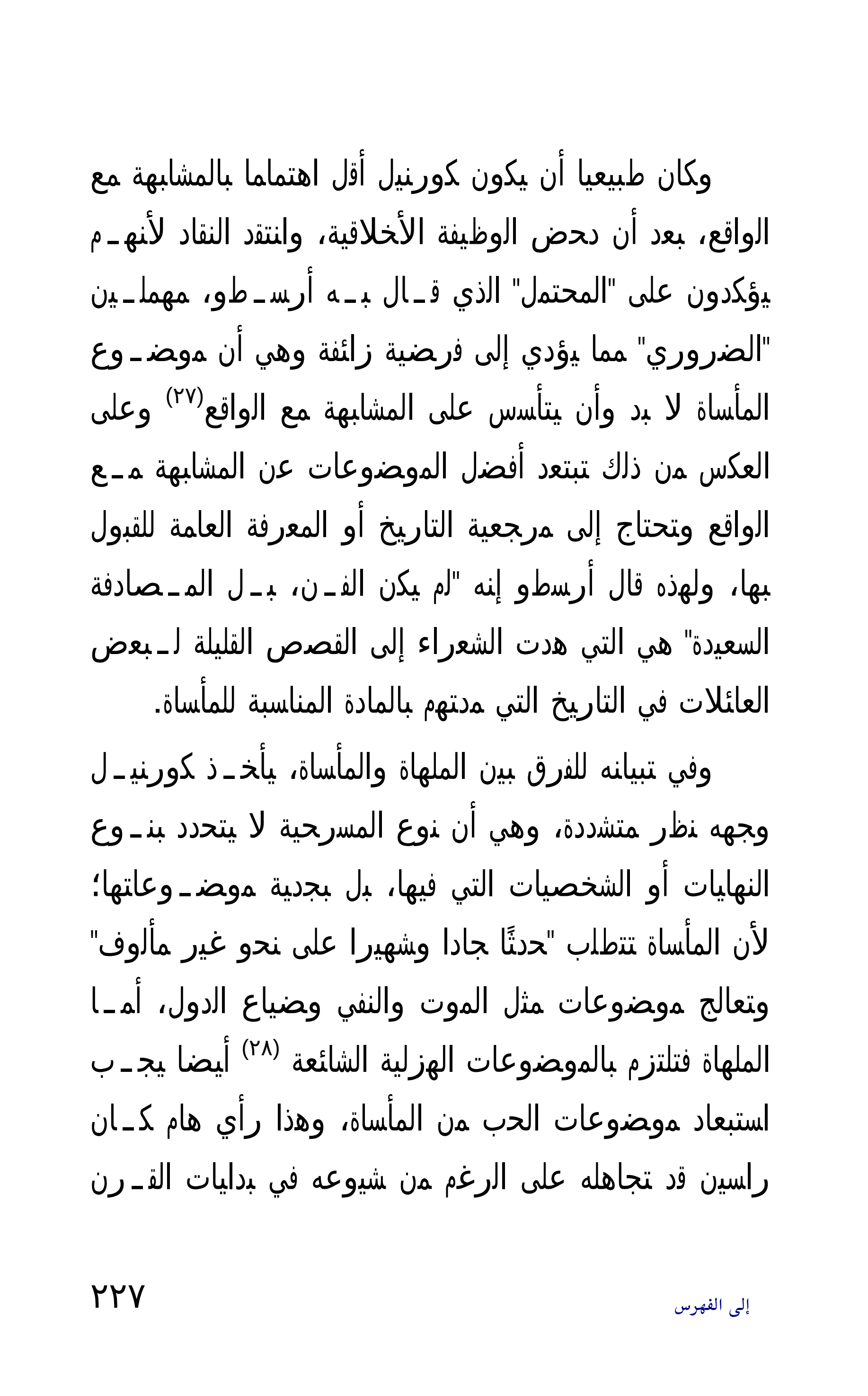
وهي أشياء محببة للجمهور"[٢٤] وتلك نصيحة أخذ بها إلى حد كبير راسين (الذي درس دليل دي أوبيجناك دراسـة كاملـة أمينة)، واهتم اهتماما خاصا باستمرارية الحـدث الـدرامي، حتى خلال الفترات الفاصلة ولحظـات الاسـترخاء علـى المسرح "فمنذ بداية المشهد وحتى الذروة، ومنذ اللحظة التي يظهر فيها أول ممثل على المسرح وحتى مغادرته، لا بد أن تكون الشخصيات الرئيسية مـشغولة بالحـدث، وأن يكـون المسرح مشغولا وعلى نحو دائم بتصوير الخطط والتوقعات والمشاكل والعواطف والإضرابات وكل ما فيه إثـارة حتـى يعتقد المتفرجون أن الحدث لم يتوقف أبدا" [٢٥] (هذا التأكيـد على استمرارية الحدث يشبه ما قاله ستانلافيسكي عـن مـا يسميه "خط الحدث المستمر").

وبالرغم من كلمات دي أوبيجناك الطيبة عن كورنيـل، واستشهاده بكثير من الأمثلة من أعماله، فإنه لم يكن راضـيا بأية حال من الأحوال عن رأي دي أوبيجناك الذي كان قريبا للغاية مما يقول به أعداء كورنيل في نزاع لوسـيد، ولهـذا صدر كل مجلد من أعماله التي نشرها في ثـلاث مجلـدات بمقالة يعرض فيها أفكاره الخاصة في فـن الـدراما، وفـي



خطاب بتاريخ ٢٥ أغسطس ١٦٦٠ يقول: "في هذا العمل الدقيق للغاية، قدمت العديد من التفسيرات لأرسطو، والعديد من الافتراضات والقواعد التي لم يعرفها، واستطعت دحض تلك القواعد التي بنيت عليها الأكاديمية اتهامها لسيد، ورغم كل هذه الأشياء الطيبة التي يقولها عني السيد دي أوبيجناك، فإنني لا أتفق معه، وأظن أن عملي هذا سيثير العداوة عند ظهوره." (٢٦)

وكانت هذه المقالات الثلاث بحق خير دفاع عن كورنيل، وشكلات أكثر تصريحات القرن اختلافًا مع الافتراضات الشائعة للنظرية الكلاسيكية الجديدة الفرنسية، ومع أن المقالة الأولى تسلم بأرسطو كمرجع رئيسي في الدراما، وتعلن التزام المؤلف بالقواعد الدرامية، فإن تفسيره لكل من قواعد وأفكار الفيلسوف تضعه، كما أدرك بالقطع، في تعارض مباشر مع معظم المنظرين المعاصرين في العديد من القضايا المهمة، ويبدو هذه جليا من بداية المقالة الأولى حيث يعلن في جرأة أن غاية فن الدراما هي المتعة، وأن الغرض الأخلاقي ينشأ فقط عندما تسرنا أحداث عالم أفضل، ويحدث هذا عرضا وليس غاية في حد ذاته.



وكان طبيعيا أن يكون كورنيل أقل اهتماما بالمشابهة مع الواقع، بعد أن دحض الوظيفة الأخلاقية، وانتقد النقاد لأنهـم يؤكدون على "المحتمل" الذي قـال بـه أرسـطو، مهملـين "الضروري" مما يؤدي إلى فرضية زائفة وهي أن موضـوع المأساة لا بد وأن يتأسس على المشابهة مع الواقع[٢٧] وعلى العكس من ذلك تبتعد أفضل الموضوعات عن المشابهة مـع الواقع وتحتاج إلى مرجعية التاريخ أو المعرفة العامة للقبول بها، ولهذه قال أرسطو إنه "لم يكن الفـن، بـل المـصادفة السعيدة" هي التي هدت الشعراء إلى القصص القليلة لـبعض العائلات في التاريخ التي مدتهم بالمادة المناسبة للمأساة.

وفي تبيانه للفرق بين الملهاة والمأساة، يأخـذ كورنيـل وجهه نظر متشددة، وهي أن نوع المسرحية لا يتحدد بنـوع النهايات أو الشخصيات التي فيها، بل بجدية موضـوعاتها؛ لأن المأساة تتطلب "حدثًا جادا وشهيرا على نحو غير مألوف" وتعالج موضوعات مثل الموت والنفي وضياع الدول، أمـا الملهاة فتلتزم بالموضوعات الهزلية الشائعة [٢٨] أيضا يجـب استبعاد موضوعات الحب من المأساة، وهذا رأي هام كـان راسين قد تجاهله على الرغم من شيوعه في بدايات القـرن

الثامن عشر، ويسمح كورنيل بإطلاق اسم "ملهـاة البطولـة" على مسرحيات فيها شخصيات نبيلة تضحي بالحب في سبيل المجد أو الواجب، وبالنسبة للأخـلاق أو الشخـصية ينقـل كورنيل شروط أرسطو وهي أن تكون الشخـصية "صـالحة ومناسبة وعادلة" ويرى في الصفحة الأولى صـعوبة بالغـة لأنه يرفض الترجمة الشائعة لكلمة "فاضـلة" لأنهـا تـوحي بمعنى أخلاقي، فيقترح بدلا من ذلك أن لا تكون الشخصيات سيئة أكثر من القدر الذي يمكنهم القيام بأفعالهم.

وتعالج المقالة الثانية المأساة على نحو خـاص، فتبـدأ بمناقشة التطهير، وهنا يطيل كورنيل بعض الشيء، ويبتعـد عن ما أخذ به فرنسيون مثل تشابلان Chapelain وسكوديري Scudery ودي أوبيبجناك، الذين كانوا بالكاد يشيرون إلـى المأساة، فبعد أن يذكر كورنيـل أن أرسـطو لـم يعـرف المصطلح قط، يحاول هو نفسه أن يقدم تعريفًا له فيقـول "إن رثاءنا لهؤلاء الذين يقعون في محنة يؤدي بنا إلى خوفنـا أن نقع نحن في محنة مشابهة"، وهذا الخوف يجعلنا نرغب فـي تحاشيها، وهذه الرغبة تؤدي بنا إلـى التطهيـر والاعتـدال والتصحيح أو حتى التخلص من تلك العاطفة بـداخلنا التـي

نظن أنها رمت بالأشخاص الذين نرثاهم إلى براثن المحنـة" [٢٩]، لا بد أن تصيبنا بعض الدهشة لأن مثل هذه الأفكار لم يكن لها نفع كبير حتى بالنسبة لكورنيل نفسه الذي يعتـرف فيما بعد أنه بالرغم من اعتقاده أن هذا هو ما كـان يقـصده أرسطو، فإنه يشك إذا ما كان هذا قد تحقق بالفعل حتى فـي المآسي التي توفرت بها الشروط التي طالب بها أرسطو[٣٠]، ولهذا ينادي كورنيل بنظرية خاصة بالعواطف تكـون أكثـر مرونة، فقد تثير الشخصيات الثانوية التطهير (الذي ينظر إليه نظرة أخلاقية) وقد لا يشتمل التطهير على الشفقة والخـوف، فموت الكونت في مسرحية سيد "يطهرنا من الكبرياء الـذي يجعلنا نحسد مجد الآخرين.[٣١] وفي ملاحظاته فـي الملهـاة الجديدة Nicomede يذهب إلى أبعد من ذلك فيقترح عاطفـة جديدة وهي "الإعجاب" (وربما كانت فكرة فرسـيوس عـن "الإبهار" هي التي أوحت بذلك)، فيفضل كورنيل الإعجـاب على الشفقة والخوف للتطهير من عواطـف غيـر مقبولـة، ويزيد كورنيل على ما تقوله نظرية أرسـطو فـي البطـل المأساوي المناسب، فيسمح له أن يكون إما إنسانًا خيرا تماما أو شريرا لا يضارعه أحد في شره، شريطة أن تعطينا أفعاله

أو معاناته أو العقاب الذي يتعرض له الأحاسـيس المناسـبة للمأساة والتطهير.

أما المقالة الثالثة فتعالج الثلاث وحدات، وهنـا يـدعي كورنيل قبوله بالتراث، لكنه في الحقيقة يفسره علـى نحـو مختلف إلى حد كبير، فوحدة الحدث في الملهاة، "أما المأساة فتشتمل على خطر واحد يخضع له البطل أو يهرب منه"[٣٢]، ولا بد أن تلتزم المسرحية بوقت مساو للوقت الـذي يأخـذه العرض، وتلتزم أيضا بمكان واحد، ولكـن لأن قلـيلا مـن أحداث التاريخ بها مادة معقدة للغاية، فيمكن أن يمتد الوقـت إلى يوم كامل وأن يشتمل على أحداث أيام عديدة طالمـا أن ذلك لا يخل بالمصداقية، وللسبب نفسه يمكن أن نقبل أمـاكن عديدة في مدينة واحدة، وذلك رغم أن كورنيل ينادي "بالتخيل المسرحي" لمكان محايد لا تنتمي إليه أية شخصية، تجـري فيه كل الحوارات الخاصة"[٣٣]، وهذه طريقة كثيرا مـا لجـأ إليها راسين.

وكما توقع كورنيل، أثارت مقالته جولـة جديـدة مـن النزاع النقدي الذي تزايد ولم تخف حدته إلا بظهور كاتـب شاب جديد وهو موليير Moliere (١٦٢٢ – ١٦٧٣) ، الذي

بدأ مجموعة من الاتجاهات النقدية المغايرة بعد نجاح مدرسة المتزوجين L'ecole des maris (١٦٦١) وفي محاولة لفصل نفسه عن الجدل الدائر والمحتدم آنذاك يقـول فـي مقدمـة الغاضبون Les Facheux أن غرضي ليس اختبار صدق ما قيل أو الجزم بأن الفكاهة في مسرحياتي تحدث وفق القواعد، سيأتي اليوم الذي أنشر فيه ملاحظاتي عن المسرحيات التـي كتبتها، وأنا لا أفقد الأمل أنني يوما ما – مثل المؤلفين العظام – سوف أبرهن على أنني قادر على الاستفادة من أرسـطو وهوراس![٣٤].

ومثل هذا الموقف المتعجرف تجاه النقد، حتى وإن كان قد صدر عن كاتب ملهاة، كان من المؤكد أن يثير الاحتجاج، وبعد نجـاح مدرسـة الزوجـات L'ecole des Femmes ، (١٦٦٢) اتحد النقاد التقليديون المتـشددون ومعهـم كتـاب المسرح المنافسون في الهجوم على المؤلف الـشاب، وكـان النتيجة ظهور ثاني أكبر نزاع مسرحي في القرن في موقف مشابه لهذا الذي حدث مع مسرحية سيد، ووجد موليير نفسه متهما بالسرقة والتحلل الأخلاقي، وعـدم مراعـاة قواعـد المسرح.

وفي البداية بدأت الهجمات في الصالونات، ثم بعد هـذا نشرها الشاب جان دونو دي فيـز Jean Donneau de vise (١٦٣٨ – ١٧١٠) ، الذي كان يبتغي شهرة لنفسه من خلال انتقاد كبار كتاب المسرح آنذاك، وذلك في كتابه Nouvelles novellas (١٦٣٣)، وفي نقده لموليير يقدم نقاشًا يدور بـين ثلاث نقاد، مما يعطي نقده مسحة من الموضـوعية، حتـى يمكنه إخفاء انتقاداته العنيفة، وحقيقة الأمر هـو أن العيـوب المحددة قليلة في عمل موليير الذي يطري عليـه دي فيـز بشكل عام، لكنه يسمي مسرحية موليير الأخيرة "المسخ" الذي يحتوي على أشياء جيدة للغاية وأشياء أخرى سـيئة أيـضا للغاية"[٣٥]، ويقول دي فيز في الكتاب نفسه عـن مـسرحية كورنيل Sophonisbe (١٦٦٧) إنها مملة تماما، وينقـصها الشفقة والخوف، مشوشة الطابع، مغضبة للذوق العام، ومليئة بالأحداث أكثر من اللازم. وكانت انتقادات الكتـاب الكبـار بمثابة الطلقات الأولى المتبادلة التي أيقظت المشهد المسرحي الفرنسي لعدة سنوات قادمة، فبعد شهر من ظهور ملاحظات دي فيز، نشر دي أوبيجناك، الذي كان ما يزال يؤلمه هجوم كورنيل المتخفي عليه في مقالاتـه الـثلاث، تعليقًـا علـى

مسرحية Sophonisbe مؤيدا فيه دي فيز ومدينًا عدم اكتراث كورنيل بالقواعد، مبينًا كيف أن فكرة "الغرفة المحايدة" مبنية على قاعدة زائفة، وأن قول كورنيل بأنه لا بـد مـن مـط القواعد حتى تتسع وتتفق مع التاريخ هو قول غير صـحيح ويجب عدم الأخذ به، "ولا يجب أن يـصمم المؤلـف علـى تفاصيل التاريخ، عندما لا تتلاءم مع جمال المسرح"(٣٦)

وكما حدث في نزاع سيد من قبل، بدأ هذا النزاع حول قضايا أدبية صرف، لكنه مرة أخرى ومـع تزايـد حـرارة النقاش والتعصب للرأي، بدأ الهجوم ذو الصبغة الشخـصية يحل محل النقاش الأدبي، وتراجع دي أوبيجناك عـن كـل إطرائه السابق لكورنيل، وفي خضم القدح والذم ضاع وجـه الاختلاف بينهما - ألا وهو محاولة كورنيل الالتزام بـصدق المصادر التاريخية، وعادات الشخصيات في مقابل رغبة دي أوبيجناك في التوافق والاتساق بين المادة المقدمـة والـذوق العام، وذلك باسم المحافظة على الجمال والنظام والكياسة – ولم يكن أمام كورنيل إلا الانسحاب من النزاع بعد أن كتـب مقدمة لمسرحيته Soponisbe تاركًا دي أوبيجناك يصب جام

غضبه على دي فيز الذي كان قد قـرر أن يؤيـد موقـف كورنيل بعد كل هذا.

وفي الوقت نفسه استمر الجدل الذي بدأه دي فيز حـول مسرحية موليير L'ecole des femmes ولكن كان اسـتمرار هذا الجدل في شكل مسرحيات جديدة، ولـيس فـي شـكل مقدمات أو كتيبات صغيرة، إلا أن موليير رد على ناقديه في نقد مدرسـة الزوجـات Critique de L'ecole des femmes الذي صدر في ١ يونيو ١٦٦٣، وفيه تذكر الشخصيات كـل الاتهامات التي كانت قد وجهت إلى كورنيل وهي التحريض على الفحشاء، وتخليه عن قواعد المسرح، ويهاجم ليـسداس Lysidas ، وهو شاعر وناقد، كورنيل قـائلا إن كـل مـن أرسطو وهوراس كانا سيدينان عمل كورنيل، فيرد دورانـت Dorante بأن كورنيل قد التزم في حقيقة الأمر بالقواعد، وما كان لمسرحياته أن تلقى قبول الجمهور إذا لم يفعل، وتلك أهم القواعد، وعن الاتهام بأن مسرحه يعوزه الحدث، وليس هناك اتساق في الشخصيات، يرد دورانـت قـائلا بـأن الحـدث الدرامي يمكن أن يتواجد حتى في مناجاة المرء لنفسه علـى المسرح أو الحالات التي تتبدل فيها المـشاعر، وأن هنـاك

شخصية قد تتصرف بحمق في بعض الأمـور وقـد تكـون معقولة في أمور أخرى، وهذا لا يعني عدم اتساقها.(٣٧)

قدم موليير هذا النقـد مـصاحبا لمـسرحية **مدرسـة الزوجات**، مما زاد من شعبيتها، وأثار حفيظة أعداء موليير، ورد دي فيز الذي اعتبر نفسه شخصية ليـسيداس موضـع السخرية، بكتابة مسرحية لاذعة بشكل حاد وهـي **زيليـندا** **Zelinda** حاول فيها إثارة كل تلك الفئات التي كان مـوليير قد سخر منها: النساء وعِلية القـوم، والممثلـين والمـؤلفين المنافسين، ورجال الدين ونقاد الأدب. وقدمت فرقـة **فنـدق البورون** **Hotel de Bourgonge** وهـي الفرقـة المنافـسة الأولى لفرقة موليير، مسرحية صورة رسـام **Portrait du pienture** التي كتبها بورسولت، ويسخر فيها مـن مقالـة موليير النقدية بتضخيم المديح والثناء على نحو مبالغ فيـه، الأمر الذي جعل موليير يرد بكتابتـه مـسرحية **ارتجاليـة فيرسال** **Impromptu de Versailles** التي ظهر فيهـا مـع أعضاء فرقته بأسمائهم الحقيقية يردون ويناقشون انتقـادات منافسيهم.

وكان الإنجاز الحقيقي لهذه المسرحية الأخيرة – بالنسبة للنظرية المسرحية – هو ما قدمته بـشأن وظيفـة الملهـاة، وكانت شخصية دورانت في نقد مدرسة الزوجات، قد قالـت إن الملهاة أصعب في كتابتها من المأساة؛ لأن المأساة يمكـن أن تقدم عالما متصورا من الخيال إلى حد كبير، بينما يجـب على الملهاة أن تصور واقعا يلمسه الجميع، والكثير مما كتب في الارتجالية Impromptu يمكن اعتباره اسـتطرادا لهـذه الفكرة. ويسخر موليير من ممثلي فرقـة البـورون الـذين يبتعدون عن الطبيعة وينشغلون بالخطابة والتصفيق، وكـان هذا تحت تأثير كتابهم المسرحيين المأساويين، وكـان مـن الأفضل لهم كثيرا أن يحذوا حذو نماذج الطبيعة، ولم يحـدد موليير أشخاصا بعينهم كموضع للسخرية فـي ملهاتـه لأن أساس الملهاة – كما يقول هو "أن تقدم وبشكل عام كل عيوب الناس، وخاصة هؤلاء الذين يعيشون بين ظهرانينا.[٣٨]

ولم يقدم موليير شيئًا بعد الارتجالية إضافة لهذا الجدل، تاركًا للآخرين الرد على المسرحيات التي توالت بعد ذلـك تهاجمه وكتبها دي فيز والشاب مونتـوفليري Montfleury، وتزايدت الهجمات ردا على مـسرحية طرطـوف Tartuffe

(١٦٦٤) وجاءت معظمها من محافظين متشددين، وليس من ممثلين أو كتاب مسرح منافسين، ولهذا جاء اهتمـام هـؤلاء بالأخلاق في المسرحية وليس بقواعد المسرح وتطبيقاتهـا، وفي مقدمة المسرحية (١٦٦٩) لم يعد موليير يتحـدث عـن الملهاة وكيف أنها تعني بتصوير الأخطاء على نحو مقبـول، بل بتصحيح عيوب الناس من خلال عرض هـذه العيـوب والسخرية منها – وهذا غرض أكثر نفعا ألهمه إياه تغير في اعتقاداته الشخصية وليس إدراكه لـضرورة أن يغيـر فـي موقفه.

وفي أثناء تلك الفترة ظهر جين راسـين Jean Racine (١٦٣٩ – ١٦٩٩) ككاتب مـسرحي مهـم مثـل كورنيـل وموليير الذين سبقاه، وكان ظهوره مدعاة لظهور أعداء لـه، ففي مقدمات مسرحياته، نجده يدافع عن نفسه ويبرر أسـلوبه في الكتابة المسرحية، ويعتبر راسين أكثر الكتـاب الثلاثـة التزاما بالقواعد الكلاسيكية الجديدة، رغم أنه عنـد التطبيـق يدرك ضرورة وجود قدر معين من المرونـة فـي تفـسير القواعد، ويولي راسين اهتماما كبيرا بكيفية اتفاق المسرحيات مع الحقيقة التاريخية، وعلى عكس كورنيل ينظر إلى الدقـة

التاريخية كمسألة مهمة في حد ذاتها، وكان شغله الشاغل هو الالتزام بما يقبله العامة كتاريخ؛ لأن بيت القصيد عنده هـو المشابهة مع الواقـع، وفـي مقدمتـه لمـسرحية بيـرينيس Berenice (١٦٧٤) يقول إن الذي يحركنا في المأساة هـو المشابهة مع الواقع وحدها" [٣٩] وفـي مقدمتـه لمـسرحية ميتزيديت Mithridate (١٦٧٣) يصرح بأن "متعة المتفـرج قد تتضاعف "عندما يعرف أن معظـم التـاريخيين يقبلـون العرض المسرحي لميتزيديت[٤٠]، ويبدو راسين في الوقـت نفسه أكثر استعدادا من كورنيـل للابتعـاد عـن الحقيقـة التاريخية، ففي المقدمة الثانيـة لأنـدروماك Andromaque (١٦٧٧) يقر بأننا قد نغير الحقائق "لكي تتوافق مع فكرتنـا الآن عن الأميرة".[٤١]

ولا يربط راسين عادة بين هذا التأكيد على المشابهة مع الواقع والوظيفة الأخلاقية كما يفعل كتاب الكلاسيكية الجديدة، لكنه في مقدمته لفيدرا Phedre (١٦٧٧) يدافع عن المسرح كوظيفة تربوية ويقول بأن الغرض من المأساة هو الثناء على الفضيلة وفضح الشر، ولعل من أشهر عباراته التي قالها عن المأساة هي أن هدف المأساة الأول هو "أن تمتع وتثير" وكل

الأهداف الأخرى ثانوية[٤٢] (ولكي يتحقق ذلك لا بد أن يكون الحدث عظيما والممثلون أبطالا والعواطف جياشة، ولا بد أن يحدث كل شيء في جو من الحزن المهيب، ويعكس النصف الأول من مقدمة فيدرا موقف راسين العام، وما بذله المؤلف من جهد للتخفيف من قبح بطلتها، أما الجزء الثاني فليس لـه علاقة بمقولات راسين عن هدف المأسـاة، لكنـه يعـرض موقف المؤلف في سعيه لتحقيق تصالح مع رجـال الـدين، وهو هدف تحقق بالفعل.[٤٣]

أما بالنسبة للوحدات الثلاث، فإن راسين يقبلهن ببساطة مع تعليق نقدي موجز، وفـي مقدمتـه الأولـى لمـسرحية أليكساندر Alexandre (١٦٦٦) يشكو من هؤلاء النقاد الذين يستشهدون بأرسطو ضده على نحو غير عادل، ويدافع عـن بنائه الدرامي البسيط والمباشر والترابط المنطقي[٤٤] فوحـدة الزمان تتطلب بساطة البنيـة، وفـي مقدمـة بريتـانيكوس Britannicus (١٦٧٠) يدين راسين ما يقوم به مؤلفون مثل كورنيل (والإشارة إليه واضحة وإن لم يذكر اسمه صراحة) في تقديمهم أحداث تحدث في شهر لكنها تأخذ يوما واحدا في المسرحية.[٤٥]

وأثناء الفترة التي ظهرت فيها مقدمات راسـين، بـرز ثلاث كتاب فرنسيون آخرون: تـشارلز دي مارجيتيـل دي سـينت – إيفـر مونـد Charles de Margueteg de Saint Evermond (١٦١٠ – ١٧٠٣) وهو كتاب مقال ، روينـي رابين Rene Rabin (١٦٢١ – ١٦٧٨) ، ونيكولاس بواليـه – ديـ ـسبيريه Nicolas Boileau-Despreaux (١٦٣٦-١٧١١)، وشهد عام ١٦٧٤ ظهور عملين مهمين فـي نقـد الكلاسيكية الفرنسية الجديدة وهما: تأملات في فـن الـشعر Reflexions sur la poetque لـرابين، وفـن الـشعر Art Poetique لبواليه، والعملان وجهان لعملـة واحـدة، فعمـل بواليه عبارة عن ملاحظات نقدية في شكل نظرية نقدية مثلها الأعلى هوراس، أما عمل رابين فهو آخر التعليقات العظيمة على أرسطو التي ظهرت في القرنين السادس عشر والسابع عشر.

وتبدأ تأملات بملاحظات عن الشاعر والـشعر، فيـرى رابين أن خدمة العامة من خلال تحسين الأخلاق هو الغايـة الأولى لفن الشعر، والإمتاع هو الوسيلة المهمة لتحقيق هـذه الغاية؛ لأن الفضيلة ذاتها جافة بطبيعتها ويمكن جعلها أكثـر

جاذبية من خلال الإغراء المثير للشعر، لكن المتعة تحدث إذا ما تأسس العمل الفني على المشابهة مع الواقع، وهذا بـدوره يتحقق إذا التزمنا بالقواعد، وعلى الأخص الوحدات، فهذا من شأنه أن يضمن أن يكون العمل "سليما ومتناسقًا وطبيعيا" لأنه تأسس على الإدراك السليم والمنطق وليس على المرجعيـة والنموذج." (٤٦)

ومثل راسين، يسمح رابين بحدوث المشابهة مع أحداث غير حقيقية بشرط أن تتوافق هذه الأحداث مع أفكار مقبولـة بشكل عام أو أن تكون منطقية وعلى الشاعر أن لا يبتعـد – في محاولته لإثارة الانبهار – عن ما يمكن أن يقبله الجمهور كحقيقة، ويستشهد رابين بكُتاب إسبان وإيطاليين وقعوا فـي هذه الخطأ، وواضح أن كورنيل كان مقصودا رغـم عـدم التصريح بذلك.

وفي نهاية هذا الجزء يضيف رابين قانونًا مـشتقا كمـا يقول من هوراس، وليس أرسطو، هذا القانون هو الأسـاس الذي يجعل كل ما عداه من قوانين ثانوية: إنه آداب اللياقـة Bienseance " فبدونه تصبح كل قواعـد الـشعر الأخـرى زائفة؛ لأنه الأساس القوي لتلك المشابهة التي هي ضرورية

للغاية في الشعر" [٤٧] ويعرف رابين المصطلح مـن خـلال ذكره لمجموعة من النماذج السلبية مثل "تغيرات في الطـابع وإشارات غيـر ملائمـة، وإسـاءات للأخـلاق والعقيـدة، وباختصار كل ما هو ضد قواعد العصر والأخلاق والمشاعر والتعبير[٤٨] وعلى هذا النحو يطور المفهوم التقليدي للياقـة إلى الحد الذي يدرج فيه ليس فقط البديهيات الفنيـة، ولكـن أيضا الافتراضات الاجتماعية والأخلاقية عند الحكـم علـى الإبداعات الفنية.

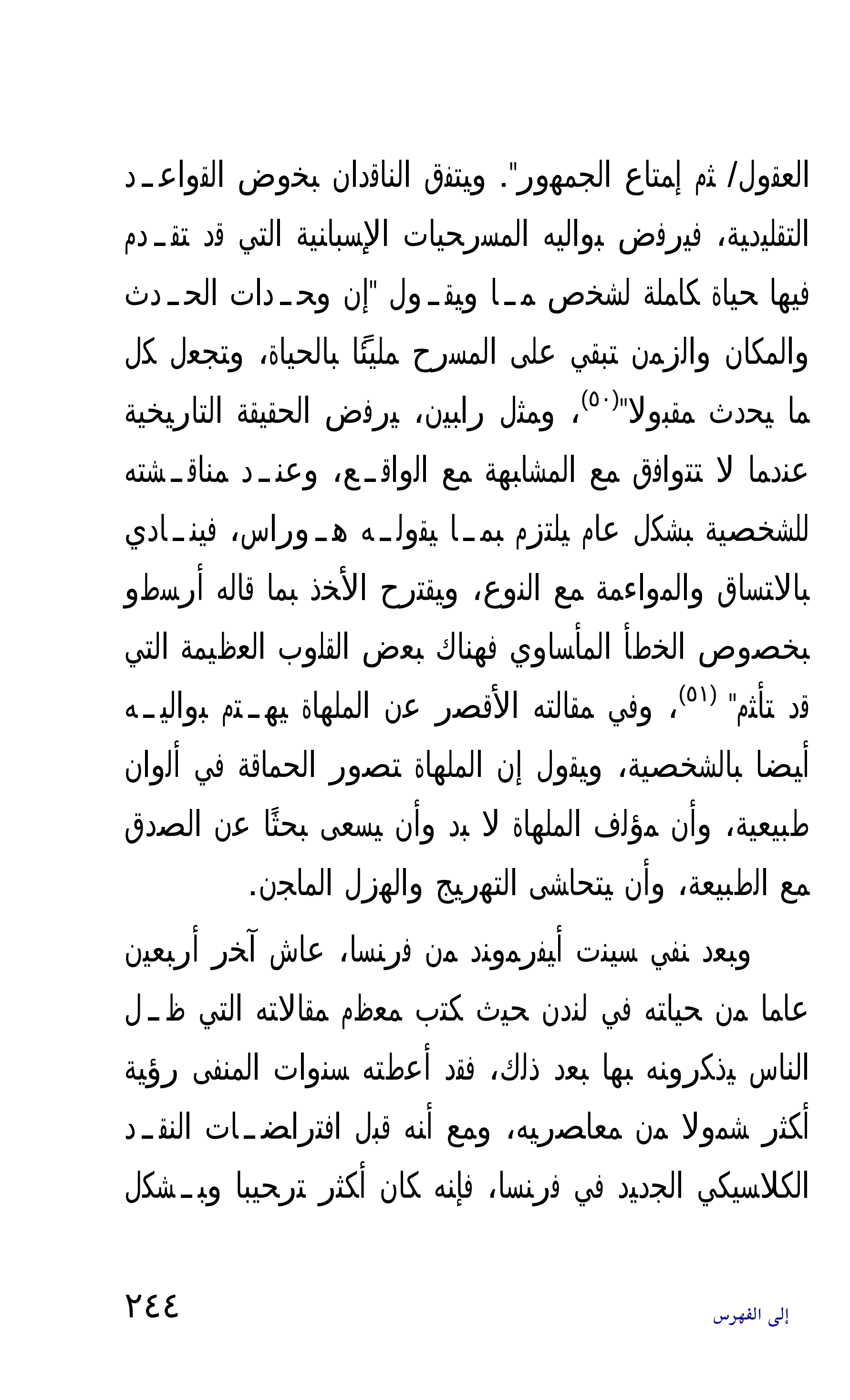
ويدرس رابين كل نوع من الأنواع الأدبية الثلاثة، فـي فن الشعر: الملحمة، والمأساة، والملهاة، ويؤكد أن أرسـطو يفضل المأساة لوظيفتها الأخلاقية، فهي تستخدم المشاعر للحد من الغلو فيها، وتعلم التواضع؛ لأنهـا تعلـم كيـف يـسقط العظماء، وتلقن الناس كيف يعتدلون ويشفقون حيثما تكـون الشفقة واجبة، وتزود الناس بالشجاعة في مواجهة صعوبات الحياة، ويعتقد رابين أن المأساة الفرنسية أقل مـن نظيرتهـا الإغريقية؛ لأن موضوعات المأساة الفرنسية ليـست بجديـة موضوعات المأساة الإغريقية، ولا تتعامل المأساة الفرنـسية مع المشاعر القوية وتفضل بدلا من ذلك مكابدات الحب (هذا

إلى الفهرس

الانتقاد أصبح أساس نقد الكلاسيكية الجديدة). هذا بالإضـافة إلى أن الحبكات الدرامية هشة والشخصيات تفتقـد الـدافع، وغير متسقة، وبدلا من الحوار الطبيعـي المتـوازن هنـاك أحداث عجيبة وغريبة لا تتفق والمشابهة مع الواقع.

ويرى رابين أن الملهاة الفرنسية تأخذ موقعـا أفـضل، رغم أنها تعاني أحيانًا من السوقية وسوء الإعداد للأحـداث وقلة الاهتمام بآداب اللياقة، ورغم الإشارة المستمرة لأرسطو إلا أن مناقشة الملهاة والمأساة لم تغلب عليهـا الاهتمامـات الأرسطية، بل كانت الغلبة لاهتمامات الكلاسيكية الفرنـسية، ألا وهي المشابهة مـع الواقـع، وآداب اللياقـة، وتحـسين الأخلاق العامة، وأن جوهر الملهاة هو السخرية، وغايتها هي علاج العامة من مثالبها وتصحيح أخلاق الناس بتخويفهم من السخرية منها. [٤٩].

أما فن الشعر لبواليه فهي مقتضبة مثلها مثل فن الشعر لهوراس، وتشتمل على ١٥٩ بيتًا فقط عن المأساة، و٩٣ عن الملهاة، وبينما يركز بواليه على متعة الإحـساس، متناسـيا البعد الأخلاقي، يهتم رابين إلى أبعد حد بالبعـد الأخلاقـي ويقول إن "السر هو أن نهتم أولا بإثارة الاهتمـام/ تحريـك



العقول/ ثم إمتاع الجمهور". ويتفق الناقدان بخوض القواعـد التقليدية، فيرفض بواليه المسرحيات الإسبانية التي قد تقـدم فيها حياة كاملة لشخص مـا ويقـول "إن وحـدات الحـدث والمكان والزمن تبقي على المسرح مليئًا بالحياة، وتجعل كل ما يحدث مقبولا"[٥٠]، ومثل رابين، يرفض الحقيقة التاريخية عندما لا تتوافق مع المشابهة مع الواقـع، وعنـد مناقـشته للشخصية بشكل عام يلتزم بمـا يقولـه هـوراس، فينـادي بالاتساق والمواءمة مع النوع، ويقترح الأخذ بما قاله أرسطو بخصوص الخطأ المأساوي فهناك بعض القلوب العظيمة التي قد تأثم" [51]، وفي مقالته الأقصر عن الملهاة يهـتم بواليـه أيضا بالشخصية، ويقول إن الملهاة تصور الحماقة في ألوان طبيعية، وأن مؤلف الملهاة لا بد وأن يسعى بحثًا عن الصدق مع الطبيعة، وأن يتحاشى التهريج والهزل الماجن.

وبعد نفي سينت أيفرموند من فرنسا، عاش آخر أربعين عاما من حياته في لندن حيث كتب معظم مقالاته التي ظـل الناس يذكرونه بها بعد ذلك، فقد أعطته سنوات المنفى رؤية أكثر شمولا من معاصريه، ومع أنه قبل افتراضـات النقـد الكلاسيكي الجديد في فرنسا، فإنه كان أكثر ترحيبا وبـشكل

غير عادي بإنجـازات المـسارح الإنجليزيـة والإسـبانية والإيطالية، وفي تعامله معها يحاول أن يأخذ كل قومية على حدة ووفق ما يقتضيه تراث كل منها قبل أن يبـين جوانـب القوة والضعف بطريقة موضوعية في كـل مـسرح، وفـي مقالته عن ملهاتنـا Sur nos comedies (١٦٧٧)، يقـارن المسرح الفرنسي بالمسرح الإسباني فيشير إلى أن المـسرح الإسباني في اتباعـه لتـراث وقـصص الفروسـية، ينـتج مسرحيات مختلفة وبعيدة عن النمط الفرنـسي الـذي تقيـده القواعد. وفي مقالته عن الملهاة الإنجليزية De la comedie anglaise (١٦٧٧) ، يلاحظ أن الإنجليز لا يعبئون بوحـدة المكان، لكنهم يقدمون بدلا من ذلـك تنوعـا مقبـولاً فـي الأحداث، فالإنجليز يشعرون أن "الحرية التي تمتع الجمهور أفضل من القواعد المضبوطة" وأن هؤلاء الذين يـستمتعون بالشخصيات التي تماثل شخصيات الحياة، والسخرية اللاذعة من حماقات الإنسان، سوف يجدون مسرح الملهاة الإنجليزي "متفقًا مع مزاجهم كما لم يحدث من قبل"[٥٢]، ويعترف سينت إيفرموند بعبقرية أرسطو لكنه يؤكد على أنه ليس هناك نظام كامل إلى الحد الذي يقنن لكل الأمم والعصور.[٥٣]

وهناك غموض بخصوص الغرض من المـسرح عنـد سينت إيفرموند، لكنه نظريا يؤيد المنفعة الأخلاقية، ويؤكـد وصفه للمسرح أنه أكثر اهتماما بإثـارة المـشاعر، ويـدين إيفرموند المحاولات التي بدأت مع بدايات عـصر النهـضة للتوفيق بين ما قاله أرسطو والإغريق في المأساة، وما قالـه هوراس في كيف أن المأساة "تعلم وتمتع" ويعبر عن شكه أن أرسطو كان يعرف ما كانت تعنيه كلمة التطهير katharsisk ويقول إنها بلا وظيفة أخلاقية، وأن المأساة الإغريقية تثيـر الخوف والانقباض، وأن أفلاطون كان له بعض الحق عندما أدانها، وأن المأساة الحديثة أكثر منها نفعا مئـات المـرات سواء بالنسبة للأفراد أو المجتمع؛ لأن هذه المآسي الحديثـة تجعل الأشرار مكروهين والأبطال محبـوبين: "قليـل مـن الجرائم تمر دون عقاب، وقليل من الفضائل لا تكافأ" [٥٤].

وتعريف سينت إيفرموند للمأساة الذي يصفه بأنه "جديد وجريء، لا يؤكد على الغرض الأخلاقي للمأسـاة، فيقـول التعريف إنها "عظمة روح تعبر بشكل جيد عن نفسها علـى نحو يثير فينا إعجابا قويا يمسك بلباب العقل، ويثير فينا روح الإقدام، ويمس الروح"[٥٥]، وهذا التأكيد على الإعجاب بـدلا

من الشفقة والخوف يذكرنا بكورنيل، تماما كما تفعل كلماتـه عن وضع موضوعات الحب في المأساة فـي مرتبـة أقـل أهمية، إذ يقول إنه "لا يجب أن تكون رقة الحـب موضـع الاهتمام الأساسي في المأساة، ولا يجب أيضا استبعادها كلية، خاصة عندما نفضل عليها الشفقة والخـوف، فعلـى كاتـب المسرح أن يسعى في تحقيق اتزان في المشاعر. ويـستهجن سينت إيفرموند لجوء بعض معاصريه إلي استبدال الحـدث "بالدموع والخطب الطويلة" كما يقـول فـي أحـد مقالاتـه القصيرة الطريفة: "إلى المؤلف الذي سألني عن رأيـي فـي مسرحية لا تفعل فيها البطلة شيئًا سوى رثاء نفسها" (١٦٧٢)

وقبل أن نترك سينت إيفرموند نتعرض في إيجاز لجدل شهير لعب إيفرموند دورا بارزا فيه، ورغم أن هذا الجدل لم يضف الكثير إلى النظرية المسرحية أو حتى النظرية الأدبية، فإنه يشير إلى تغير مهم في الاتجاه الأدبي في تلك الفتـرة، وكان لهذا الجدل تأثير على استراتيجيات النقد، وكما رأينـا كان هناك جدلا حول المزايا المختلفة للكتاب القدامى والجدد – وكان ذلك منذ بداية عصر النهضة – مثل الجدل الذي ثار حول الملهاة المأساوية الرعوية في إيطاليا، والصراع الـذي

دار بين لوب دي فيجا وسيرفانتيز في إسبانيا، والجدل حول لوسيد في فرنسا- لكن المعركة التي يطلق عليهـا معركـة القدامى والجدد، بدأت عام ١٦٨٧ عندما صدم تشالز بيروات Charles Perrault العديد من أعضاء الأكاديميـة الفرنـسية بقصيدته عصر لويس Siecile de Louis التي رفع فيها عددا من الكتاب الجدد فوق الكتاب الرومان والإغريـق، وانتهـى النزاع بين الكتاب الكبار إلى انقسامهم في تلك الفترة، فـدافع بواليه وراسين عن القدماء، بينما أخذ إيفير موند وبيرولـت جانب الكتاب الجدد.

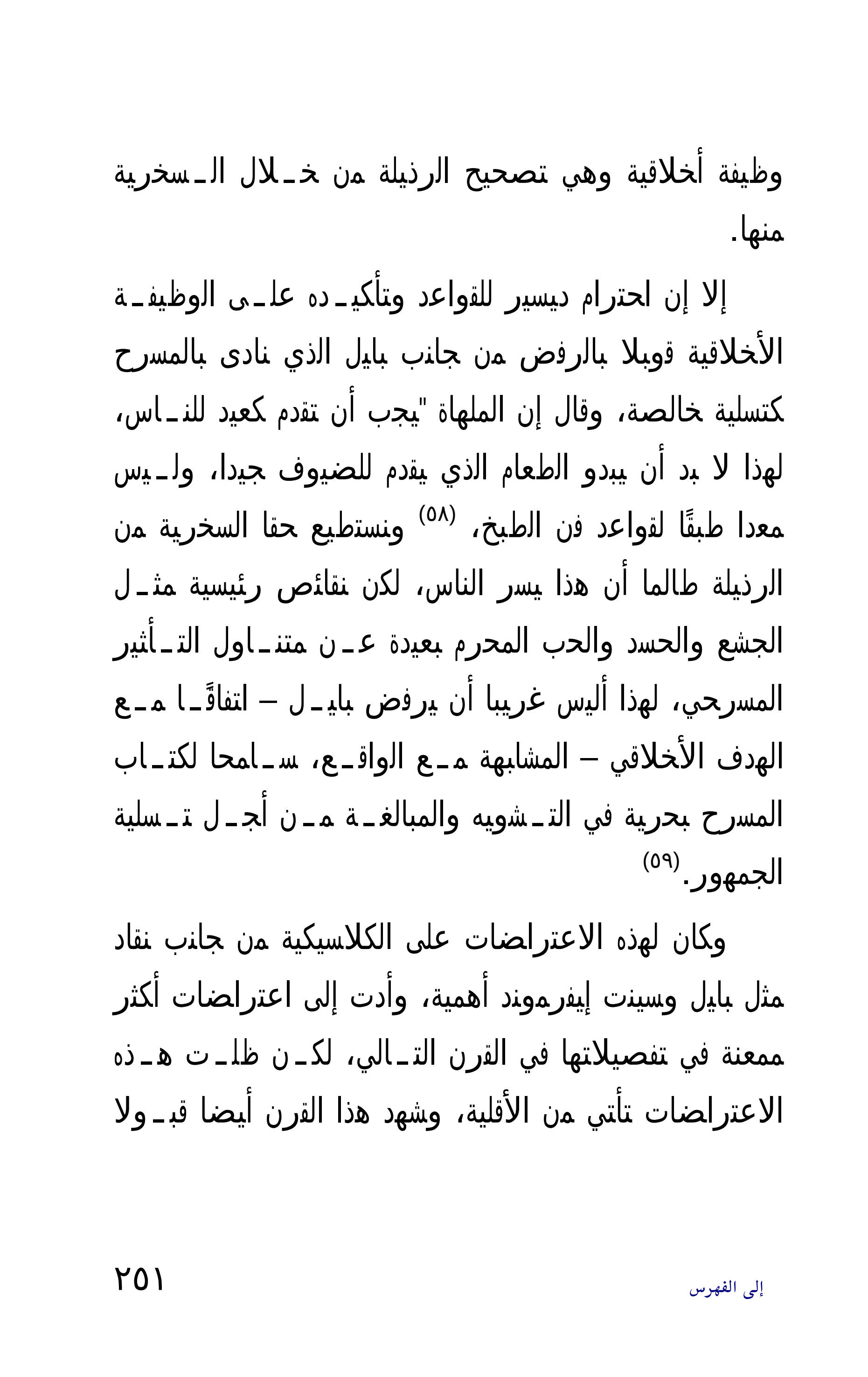
ويؤكد المناصرون للكتاب التقليدين بشكل عـام علـى الالتزام الكامل بالنماذج الكلاسـيكية وقواعـد أرسـطو، أو بالأحرى القواعد كما بدا لهم أنهم يفهمونها، أمـا الاهتمـام الحديث بآداب اللياقة Biensence فلقد وجهوه الوجهة التـي تتفق واهتماماتهم ليصبح مسألة كلاسيكية، وعلـى الجانـب الآخر بنى هؤلاء الذين أيدوا الكتاب الجـدد مـنطقهم علـى أساس التقدم، والذوق المتغير، وأحيانًـا ضـرورة اسـتبدال الوثنية بالمسيحية، محاولين بذلك إيجاد موضـوعات وبنيـة أكثر مرونة، ترتكز غالبا على الجانب العاطفي والنفسي، في

مقابل تأكيد القدامى على المنطـق والـذوق العـام، ونقـل إيفرموند هذا النزاع إلى إنجلترا حتى أصبح يعـرف باسـم "معركة الكتب"، والاسم مأخوذ من اسم العمل الرئيسي فـي المعركة الذي كتبه جوناثان سويفت عام ١٦٩٧.

ويعتبر إيفرموند آخر من أضاف إلى النظرية المسرحية في السنوات الأخيرة من القرن، أما المقدمات النقديـة التـي كتبها كل من نويل لي بريتون Noel le Breton وسـير دي هوتيروشي Sir de Houteroche وبورسـولت Boursault ، فإنها استعرضت وبإيجاز التراث النقدي الذي كان قد اسـتقر على النحو الذي قدمه رابين وراسـين، ونـشر أيـضا آدم بورسولت Edme Boursault (١٦٣٨ – ١٧٠١) مجموعة مقالات مسهبة بها علم غزير عن الهجمات التي تعرض لها المسرح منذ تيرتيليان، وكان ذلك بسبب مقالته (رسالة عـن المسرح Lettre sur les Spectacle) (١٦٩٤) والتي أثـارت قدرا كبيرا من الاهتمام لكنها لم تضف شـيئًا أصـيلا لهـذا النزاع الكبير، وتأتي أهم النقاط المهمة عن المسرح في نهاية القرن في كتاب فن الشعر Poeties (١٦٩٢) الـذي كتبـه أندري داسير Andre Dacier ، ويعتبر الكثيرون هذا الكتاب

مؤلف القرن العمدة في كل من فرنسا وإنجلترا، ونشر بيير بايل Bierre Bayle (١٦٤٧ – ١٧٤٦) أجزاء من هذا الكتاب، ويعرف بايل بقاموسه الكبير عن المسرح: قاموس تاريخي ونقدي Dictionnaire Historique et Critique (١٦٩٧).

وتتفق قراءة دوسير لأرسطو مع رأي المدرسة الكلاسيكية الجديدة، فيرى أرسطو ليس كصانع قوانين عشوائية، بل كرائد في وضع القواعد التي تنسجم مع العقل، ويمكن لكل الناس إدراكها وقبولها، ولا يقبل دوسيير بالنسبية الثقافية التي يقول بها إيفرموند فيقول "إن الذوق العام والمنطق الصحيح واحد في جميع البلدان وكل العصور" (٥٦) وبالطريقة نفسها يرى أن المأساة محاكاة لحدث مجازي عام يمكن "تطبيقه على كل إنسان" (٥٧) من أجل تخفيف وتصحيح مشاعر الشفقة والخوف، وإذا لم تحقق المأساة الهدف الأخلاقي المرجو منها فلا بد أن تدان حتى وإن متعت الجمهور، وهذه نقطة الضعف الأساسية في المسرحيات الحديثة التي تتناول الخاص فقط دون العام، والتي تثير المشاعر دون أن تغير المتفرجين إلى الأفضل، وللملهاة أيضا



وظيفة أخلاقية وهي تصحيح الرذيلة من خـلال الـسخرية منها.

إلا إن احترام ديسير للقواعد وتأكيـده علـى الوظيفـة الأخلاقية قوبلا بالرفض من جانب بايل الذي نادى بالمسرح كتسلية خالصة، وقال إن الملهاة "يجب أن تقدم كعيد للنـاس، لهذا لا بد أن يبدو الطعام الذي يقدم للضيوف جيدا، ولـيس معدا طبقًا لقواعد فن الطبخ، [٥٨] ونستطيع حقا السخرية من الرذيلة طالما أن هذا يسر الناس، لكن نقائص رئيسية مثـل الجشع والحسد والحب المحرم بعيدة عـن متنـاول التـأثير المسرحي، لهذا أليس غريبا أن يرفض بايـل – اتفاقًـا مـع الهدف الأخلاقي – المشابهة مـع الواقـع، سـامحا لكتـاب المسرح بحرية في التـشويه والمبالغـة مـن أجـل تـسلية الجمهور.[٥٩]

وكان لهذه الاعتراضات على الكلاسيكية من جانب نقاد مثل بايل وسينت إيفرموند أهمية، وأدت إلى اعتراضات أكثر ممعنة في تفصيلاتها في القرن التـالي، لكـن ظلـت هـذه الاعتراضات تأتي من الأقلية، وشهد هذا القرن أيضا قبـولا

ورواجا لأفكار بواليه وراسي كما تشهد بذلك تعليقات نقـاد مثل فولتير الذي زعم أنه يحاول تطوير هذه الأفكار.

حواشي الفصل الثامن

1- for a summary of various claims, see H.C. Lancaster, "The Unites and French Drama, "Modern Longuage Notes 44 (Apr. 1929): 209-17.
2- Jean de Schélandre, Tyr et Sidon (paris 1624), a, vi.
3- Ibid., e, iii.
4- André Mareschal, La généreuse Allemande, Preface to Seconde Journée (paris, 1630),2.
5- Jean Chapelain, Opuscules critique (paris, 1936), 119.
6- Ibid., 123.
7- Jean Mairet, Silvanire (Paris, 1631), x-xi.
8- Ibid., xiii.
9- Quoted in rené Bray, La formation de la doctrine classique en France (Lausanne, 1931), 268..
10- Armand Gasté, La querelle du Cid (paris, 1898), 73.
11- Ibid., 79-80.
12- Ibid., 231.
13- See, e.g., Louis Batiffol, Richelieu et Corneille (Paris, 1936).
14- Gasté, Querelle, 255-56.
15- Ibid., 360.
16- Ibid., 366.
17- Jean-François Sarasin Oeuvers, 2 vol. (paris, 1926) 2:3.

18- Hippolyete-Jules pilet de La Mesnardére, poétique (paris, 1639), 314.
19- Ibid., 120-21.
20- François Hédelin, Abbé d'Aubignac, La Pratique du théâtre (Amsterdam, 1715), 16-17.
21- Ibid., 32.
22- Lodovice Castelvetro, poetica d'Aristotels vulgarizzata e sposta 5.2 (Basel, 1576), 612.
23- Gasté, Querelle, 365.
24- D'Auignac Pratique, 113.
25- Ibid., 79.
26- Pierre Corneille, Oeuvres, 12 vols. (paris, 1862), 10:486.
27- Ibid., 1:14.
28- Ibid., 2.5
29- Ibid., 53.
30- Ibid., 57.
31- Ibid., 60
32- Ibid., 98.
33- Ibid., 121.
34- Moliére, Oeuvres, 13 vols. (paris, 1873) 3:29.
35- Pierre Mélése, Donneau de vise (paris, 1936), 17.
36- D'Aubignac, Remarques sur Sophonsible (paris, 1633), 27.
37- Moliére, Oeuvres, 3:364-65.
38- Ibid., 414.
39- Jean Racine, Oeuvres, 18 vols. (paris, 1885), 2:377.
40- Ibid., 3:17.
41- Ibid., 2:41.
42- Ibid., 307.

43- Ibid., 3:299-303.
44- Ibid., 1:157.
45- Ibid., 2:280.
46- René Rapin, Les réflexions sur la poétique (Geneva, 1970), 26.
47- Ibid., 66.
48- Ibid., 67.
49- Ibid., 114.
50- Nicolas Boleau-Despréaux, L'art poétique, trans. John Dryden, Works, 19 vol. (Berkeley, 1956-79), 2:138.
51- Ibid., 140.
52- Chales de Saint-Denis, sieur de saint-Evremond, "De la comédie anglaise," in Oeuvres, 5 vols. (paris, 1740), 3:234.
53- Saint-Evremond, "De la tragédie ancienne et moderne," in ibid., 3:148.
54- Ibid., 182.
55- Ibid., 183.
56- Audré Dacier, La Poétique d'Aristote (Amsterdam, 1733), vii.
57- Ibid., x.
58- Pierre Bayle, "Continuation des pensées diverse (1704), "in Oeuvres diverses, 3 vols. (The Hague, 1737), 3:202, x.
59- Bayle, "Nouvelles de la république des letters" (April 1684, June 16860, in ibid., 1:40, 570.

إلى الفهرس

الفصل التاسع

إعادة الملكية والقرن الثامن عشر

إلى الفهرس

إعادة الملكية والقرن الثامن عشر

أوقف الصراع المدني والديني الذي مزق إنجلترا فـي منتصف القرن السابع عشر الاهتمام بالقضايا النقدية، ومـع غلاق المسارح أصبح من النـادر وجـود كتابـات خاصـة بالمسرح، باستثناء بعض الكتابـات الدينيـة التـي تـشجب المسرح. وعندما بدأ **جون درايدن** **John Dryden** (١٦٣١ – ١٧٠٠) وآخرون الكتابة للمسرح في الستينيات من القرن السابع عشر، تغيرت صورة النقد الأوروبي كله، وكان إطار هذه الصورة هو تلك الأفكار الإيطالية التي كان قد طورهـا الفرنسيون؛ لأن كثيرا من أعضاء الحزب الملكي البـارزين كانوا قد قضوا السنوات الوسطى من القـرن فـي المنفـى بباريس، مما مكنهم من استيعاب وجهات النظـر فـي تلـك العاصمة، ومن الأشياء بالغة الدلالة أن كتابات النقد الأدبـي التي كتبت في الفترة ما بين **اكتشافات** **Discoveries** التـي كتبها جونسون عام ١٦٤٠، ومقالة درايدن في النقد الأدبـي **Essay in Dramatic Poesy** عام ١٦٦٨، قد كتبـت فـي باريس، فجاءت مقدمة جونـدبيرت **Gondi bert** (١٦٥٠)

التي كتبها وليـام أفينـان (١٦٠٦ – ١٦٦٨) وخطـاب ردا عليها (١٦٥٠) كتبه توماس هوبس (١٥٨٨ – ١٦٧٩).

وفي كلا العملين ملاحظات مهمة عن المـسرح رغـم قلتها، وفيها يحاول دي أفينانت تحديد السمات الجديرة بالثناء في المسرح الإنجليزي والتي تجعله متميزا عـن المـسرح الفرنسي، فبالإضافة إلى ترابط الفـصول وحيويـة الحبكـة الأساسية، هناك البهجة والدرس الأخلاقي المليء بالدلالات، والتغيرات المفاجئة، والتفاصيل المثيرة، أما التفـوق الثـاني فيكمن في التراكيب الثانوية ونسجها في إطار أصغر داخـل مشاهد.[1] وعلى هذا النحو يحاول دي أفينانت الـدفاع عـن تعقد الأحداث في المسرح الإنجليزي، ويقسم هوبس الـشعر إلى البطولي والهجائي والرعوي، ويمكن أن يكون كل منهـا روائي أو مسرحي، ويتحقق الغرض الأخلاقي في جميعهـا من خلال تصوير كيف تعاقب الرذيلة (في المأساة) في شكل درامي بطولي، أو من خلال السخرية في (الملهاة)، والشكل الدرامي هنا هجائي، وعلى النقيض مما قال بـه هينـسيوس Heinsius ، يرى هوبس أن السخرية تتحقـق مـن خـلال المسرح والضحك، وهذا يناسب الملهاة تماما.[2]

وكان من الطبيعي أن تثير إعادة فتح المـسارح عـام ١٦٦٠، بعد فترة إغلاق دامت عشرين عاما تقريبا، العديـد من الآراء عن المسرح، وأدت المعرفة الواسـعة بالنمـاذج الفرنسية إلى اهتمام جديد بالتوفيق بين ممارسات المسرحين الفرنسي والإنجليزي، أو تحديد أي المسرحين أفضل، إذا ما تعذر ذلك، وكان السؤال هو: هل لزاما على كتاب المـسرح أن يتبعوا حبكة شكسبير غير المترابطة في أحداثها، أو بناء كورنيل المحكم؟ وهل يستخدمون الشعر الحر مثل شكـسبير أو الشعر المقفى كما فعل كورنيل؟

هذه الاهتمامات كانت اللبنة الأولى في نظرية المـسرح في تلك المرحلة الجديدة، التي جاءت فيها دراسة ريتـشارد فيلكنو Richard Flecknoe (١٦٠١٦٧٨) تحت عنوان حديث مختصر عن المسرح الإنجليزي A Short Discourse of the English Stage (١٦٦٤)، وكانت هـذه الدراسـة مقدمـة لمسرحيته مملكة الحب Love's Kingdom ويفضل فيلكنـو الأسلوب الفرنسي المقتـصد فـي الـدراما؛ لأن الحبكـات الإنجليزية تحشد حوادث كثيرة مع بعضها "حتى إن المؤلف والمتفرج يشتبه على كلاهما الأمر"، ويثنـي علـى إدخـال

المناظر الحديثة، لكنه يحذر أن هذا قد "يغري المؤلفين علـى التركيز دون داع علـى عنـصر الفرجـة علـى حـساب المضمون"، وبهذا يفشلون فـي تحقيـق الهـدف الأساسـي للمسرح الذي هو" السخرية من الحماقـة، وتقبـيح الرذيلـة وجعل الجمهور يحب ويختار الفضيلة والنبل".[٣]

وهناك اختلاف آخر يميز المسرح الفرنسي، يمكـن أن نراه فيما قاله درايـدن فـي مقدمـة مـسرحيته الـسيدات المتنافسات The Rival Ladies (١٦٦٤)، التي كان اهتمامه الأساسي فيها هو الدفاع عن القافية التي كان كتاب المـسرح قبل شكسبير يأخذون بها، ويستخدمونها الآن في "معظم بلدان أوروبا المتمدينة والمتحضرة"[٤]، هذا بخلاف ما كان يقدمـه شكسبير من خيال جامح بلا حدود، أمـا روبـرت هـاوارد Robert Howard (١٦٢٦ – ١٦٨٩) ، فيعلن فـي مقدمـة مجموعته أربعة مسرحيات Four Plays (١٦٦٥) أنه يعتـزم الدفاع عن المسرح الإنجليزي ضـد كـل مـسارح الأمـم الأخرى، فيدين العادة الفرنسية القديمـة التـي تـولي جـل الاهتمام للسرد، ذاكرا أن تقديم أي شيء في شكل درامي من شأنه أن يؤثر على نحو أفضل مما لو سردناه، وأن هـؤلاء

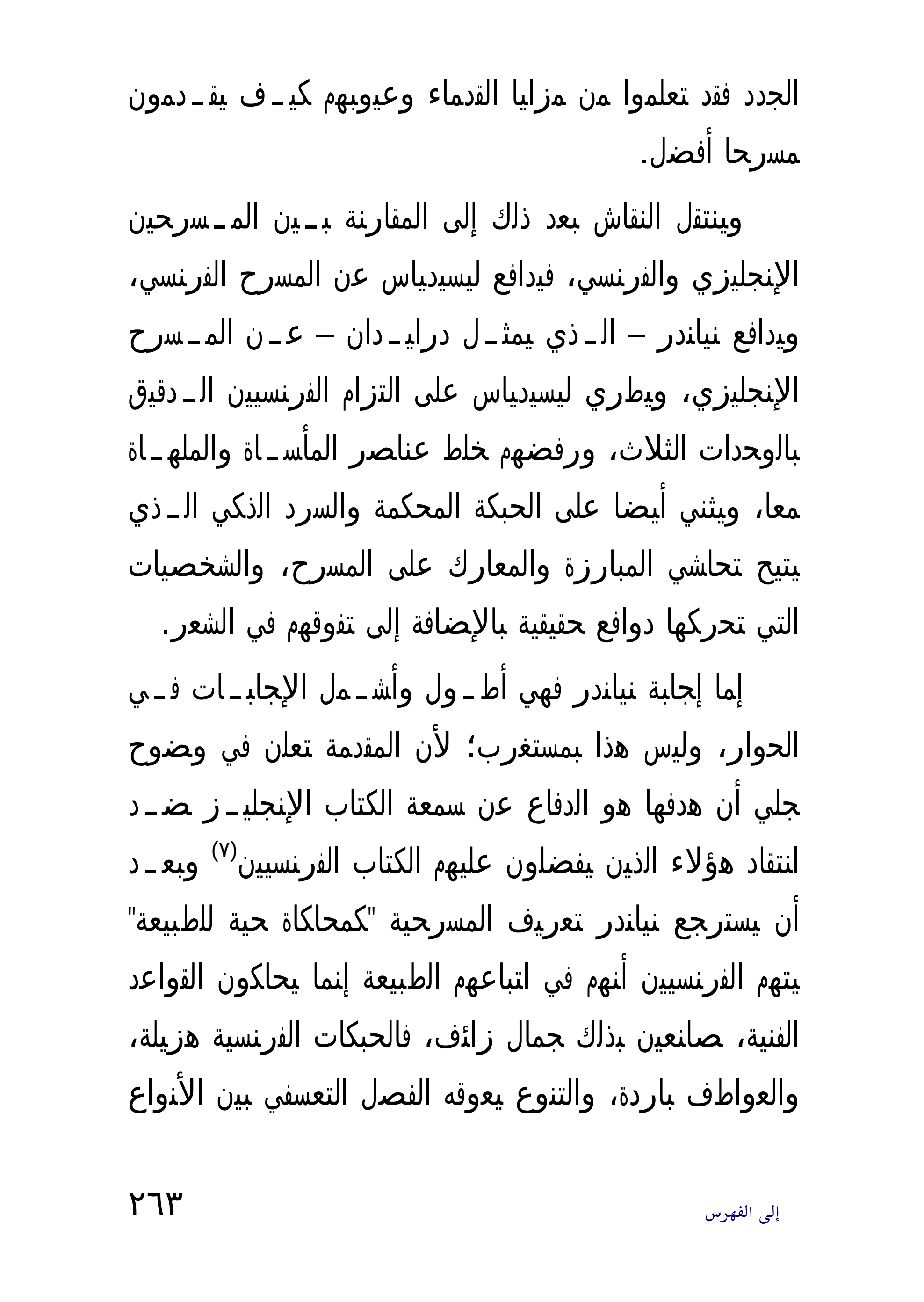
الذين يفضلون السرد إنما يفعلون ذلك لأنه "موضة فرنـسية ولا يعتمدون على منطق الأشياء"[5]، ويجد هـاوارد نفـسه مضطرا لأن يرفض الممارسة الإنجليزية التي تخلط عناصر مأساوية بأخرى ملهاوية، الأمر الذي يضغط كثيـرا علـى مشاعر الجمهور، ثم يختلف مع درايدن اختلافًا كبيرا حـول استخدام الشعر وتأسيس رؤيته على المشابهة مـع الواقـع، فيقول إن القافية قد تصلح للقصيدة، لكننا في المسرح يجـب أن نعطى إيحاء أن الحور تلقائي وطبيعـي، وعلـى كاتـب المسرح أن يتعلم الابتعاد عن كل ما هو اصطناعي.

استمر هذا الجدل وعلى نحو أوسع في كتاب المرحلـة الشهير في نظرية المسرح ألا وهو مقال في الشعر الدرامي Essay of Dramatic Poesy الذي كتبـه درايـدن (١٦٦٨) وفيه يسير درايدن على منوال سقراط، فلا يقرر قواعد بـل يتبع النموذج السقراطي الذي كان قد تبعه العديد من منظري عصر النهضة، وهو عبارة عن إجراء مناقـشة فـي شـكل حوار يدور بين كرايتيس Crites ويوجينيـوس Eugenius وليسدياس Lisidius ونياندر Neandre وفيه يتفق المناقشون في البداية على تعريف المسرحية فهي "صورة حية صـادقة

إلى الفهرس

للطبيعة الإنسانية، تمثل عواطفها وطبائعها المثيرة للـضحك وتقلبات الحظ التي تخضع لها العواطف والطبائع، والغرض من هذا هو إمتاع وتعليم الإنسان"(٦)

بعد هذا تأتي أول محاورة وهي حول ما إذا كان القدماء أو الجدد هم الأفضل في الفنون، فيعتقد كرايتيس أن القـدماء قد وضعوا الشعر في منزلة عالية، وأن دافعهم كان التنـافس وليس الحقد، وأن إنجـازهم كـان عظيمـا حتـى أفـضل المسرحيات الآن هي تلك التي تتبع القواعد التـي أرسـاها القدماء – وخير مثال على ذلك هو قواعد الوحدات الـثلاث، ويرد بوجينيوس قائلا إن القدماء لم يخترعوا هذه الوحـدات ولم يلتزموا بها، وكان لديهم فكرة بسيطة عن البناء الدرامي، حتى إن الفصول لم تكـن معروفـة لهـم، وأن الحبكـات الكلاسيكية كانت مكررة واضحة، والشخصيات فيها بعيـدة عن روح الطبيعة الإنسانية الخصبة، فضلا عن أنها تتطـور فقط داخل حدود أنواع الشخصيات التقليدية، كذلك كان نجاح قواعد القدماء محدودا مثل مسرحها، فبدلا من عقاب الرذيلة ومكافأة الفضيلة، نجد في مسرحهم ازدهار الشر (كما هو مع ميديا) أو الطاعة البائسة (كما هو الحال مع كاسندرا)، أمـا



الجدد فقد تعلموا من مزايا القدماء وعيوبهم كيف يقدمون مسرحا أفضل.

وينتقل النقاش بعد ذلك إلى المقارنة بين المسرحين الإنجليزي والفرنسي، فيدافع ليسيدياس عن المسرح الفرنسي، ويدافع نياندر – الذي يمثل درايدان – عن المسرح الإنجليزي، ويطري ليسيدياس على التزام الفرنسيين الدقيق بالوحدات الثلاث، ورفضهم خلط عناصر المأساة والملهاة معا، ويثني أيضا على الحبكة المحكمة والسرد الذكي الذي يتيح تحاشي المبارزة والمعارك على المسرح، والشخصيات التي تحركها دوافع حقيقية بالإضافة إلى تفوقهم في الشعر.

إما إجابة نياندر فهي أطول وأشمل الإجابات في الحوار، وليس هذا بمستغرب؛ لأن المقدمة تعلن في وضوح جلي أن هدفها هو الدفاع عن سمعة الكتاب الإنجليز ضد انتقاد هؤلاء الذين يفضلون عليهم الكتاب الفرنسيين[٧] وبعد أن يسترجع نياندر تعريف المسرحية "كمحاكاة حية للطبيعة" يتهم الفرنسيين أنهم في اتباعهم الطبيعة إنما يحاكون القواعد الفنية، صانعين بذلك جمال زائف، فالحبكات الفرنسية هزيلة، والعواطف باردة، والتنوع يعوقه الفصل التعسفي بين الأنواع

إلى الفهرس

الأدبية، والمصداقية يضيعها الالتـزام الـصارم بالوحـدات الثلاث، ويعترف نياندر أن المسرح الإنجليزي فـي بعـض الأحيان عنيف إلى حد كبير لكن "إذا لامنا أحد علـى عنـف الحدث، فلا بد أن يلام الفرنسيون على أنهم لا يقـدمون إلا القليل منه". [٨] وبعد هذه الملاحظات العامة تأتي تحلـيلات طويلة عميقة لشكسبير وبومونت وفليتشر وجونسون.

ويعود الجزء الأخير من المقالة إلـى الـشعر المقفـى والشعر الحر، فيذكر كراتيس ثانية وجهات النظر التي سبق وأن قال بها هاوارد، مؤكدا على ضرورة الشعر المقفـى إذا أردنا الاتساق مع شكل درامي يحاكي الطبيعة، لكن نيانـدر يجيب قائلا إننا في الحقيقة لا نتكلم الشعر الحـر أو الـشعر المقفى في الحياة، والذي يعطي الإيحاء بالحديث الطبيعي هو مهارة الشاعر فقط، والفرق الأساسي بينهما هـو أن الـشعر الحر أقرب إلى حديث العامة، ولهذا فهو أكثر ملائمة للملهاة، أما الشعر المقفى فيناسب المأساة؛ لأنه لغة سامية تكشف عن "الطبيعة في ذروتها". [٩]

واستمرت هذه المحاورة في وثيقتين أخرتين ظهرتا عام ١٦٦٨ وهما مقدمة هاوارد لمسرحيته دوق ليرما The Duke

ودفاع عن مقالة في الشعر الدرامي Defense of of Lerma an Essay of Dramatic Poesy لدرايدن، ومقالـة هـاوارد قصيرة وغير واضحة أو مقنعة، والحق أن كلتا المقالتين لـم تضيفا كثيرا إلى الشعر المقفى، لكن عدم اتفاق هاوارد مـع درايدن بخصوص وحدتي الزمان والمكان أدى إلى التعرض لنقاط أكثر أصالة، فيهزأ هاوارد من تأكيد درايدان علـى أن حجرتين في المنزل نفسه أو موقعين في المدينة نفسها يكونان أكثر قبولا من مكانين تفصل بينهما مسافات بعيدة، ويقول إنه ليس هناك درجات للاستحالة، ويرد درايـدن مؤكـدا علـى وجود هذه الدرجات قائلا "إذا صدقنا الخيال، فإننـا لا نحـط المنطق، بل نوجهه الوجه الخطأ أو نجعله بـلا هـدف" وأن المنطق "يمكن أن يخدع نفسه، حتى أننا نميل إلى الاسـتمتاع بالخيال، لكن المنطق نفسه لا يصبح فريسة أبدا فينقلب رأسا على عقب ونقبل أشياء بعيدة تماما عن أن تكون محتملـة". (١٠)

هذه المقولة المثيرة عن الظاهرة التي يسميها فيما بعـد كوليردج "التعليق الواعي لعدم التـصديق" تتـيح لدرايـدن معالجة واضحة لمشكلة المشابهة مـع الواقـع والوحـدات

الثلاثة، وهي مشكلة ظلت معقدة لوقت طويل، فيقـول إنـه لا بد من النظر إلى الزمن والمكان في المسرح على أنهمـا حقيقة وخيال في الوقت نفسه "فالمكان الحقيقي هو المـسرح، وهو قطعة من الأرض تقدم عليها المسرحية، والخيال هـو البيت في المدينة والمقاطعة حيث تحدث الدراما المفترضـة، ومع خيال المتفرجين وكلمات الشاعر والمشاهد المرسـومة، يمكن للمسرح أن يكون حديقة أو غابة وفي الوقـت نفـسه معسكرا للجند."(١١)

وفي دفاعه عن الشعر المقفى يذهب درايدن إلى الحـد الذي يؤكد فيه أن "التسلية هي الغاية الأساسية – إن لم تكـن الوحيدة للشعر" (١٢) هناك أيضا عدد من النقاد المعاصـرين أنكروا وبشكل مباشر الوظيفة الأخلاقية للشعر، في مقدمـة مسرحيته الظرفاء The Humourists (١٦٧١) يسمح توماس شادويل Thomas Shadwell (١٦٤٢ – ١٦٩٢) لنفسه بـأن "ينشق عن هؤلاء الذين يؤمنون بأن الغاية الأساسية للـشعر هي تسلية الناس، فهذا يجعل الشاعر بلا نفع سـوى إمتـاع الجمهور".(١٣) ويرى شادويل أن للوظيفة الأخلاقيـة أهميـة بالغة، حتى أنه يفضل الملهاة على المأساة؛ لأن الأولى تسخر

من الرذائل والحماقات وهي تقدمها، وهي بذلك "عقاب أقسى من ذلك الذي تقدمه المأساة" (١٤) وفـي مقدمـة مـسرحيته الراعية الملكية The Rlyal Shepherdesse (١٦٦٩) يـزعم أن مسرحيته تتبع قواعد الخلق القويم مـن خـلال إعـلاء الفضيلة وإدانة الرذيلة في الوقت الذي يسعى الآخرون خلف الذيوع والنجاح بتحاشي دروس الأخلاق، لكن هذا الذي يحط من شأن نفسه بالتفكير في لا شيء سوى الغوغـاء سـيفقد كرامته كشاعر" (١٥) ولا يظهر شادويل أي اهتمـام بـالنزاع القائم حول مسألة اللغة المستخدمة في الشعر، ويؤيد جونسون في نظرته أن جوهر الملهاة يكمن في الشخصية وفي عرض طباعها من الحياة اليومية للسخرية منها وتصحيحها.

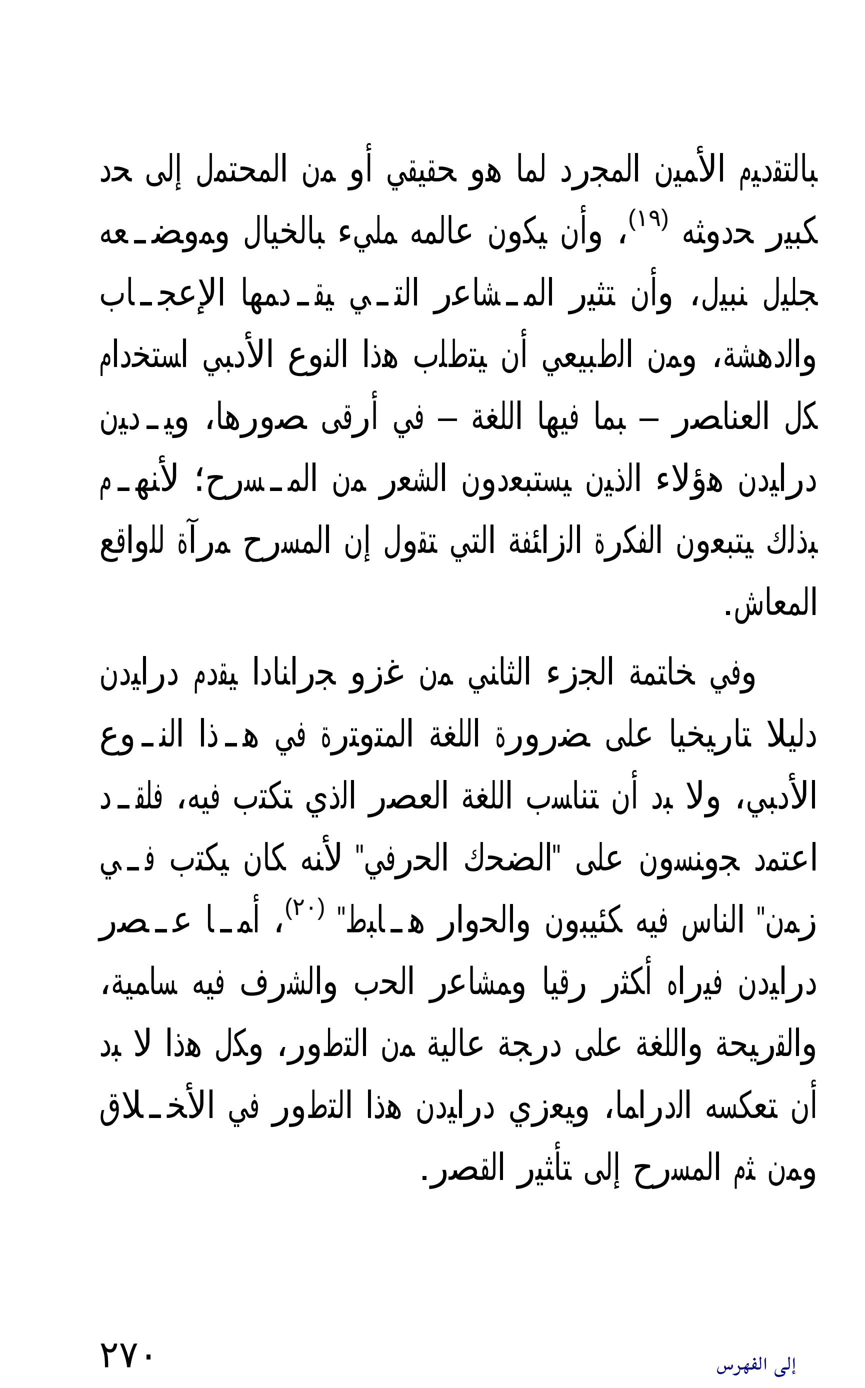
وفي مقدمة مـسرحيته المـنجم الزائـف The Mock Astrologer (١٦٦٩) يدين درايدن هذا الرأي في الملهـاة، فيراه بلا أهمية؛ لأن كاتب الملهاة المثالي هو الذي يـصور تلك الطبائع التي تضحك الناس، لكنه يضيف إليها من قدرته الأسلوبية كما فعل شكسبير وفليتشر، ويستشهد درايدن بقول كوانتيليان إنه "من السهل السخرية من الحماقة لأنها تـدعو

للضحك في حد ذاتها.. لكن الذي يصنع ضحكًا راقيا هو مـا نضيفه نحن"[١٦]

ولم يبد عدد كبير من منظري هذا الجيل اهتماما كبيـرا بالمأساة التقليدية وإن حاول نفر قليل مـنهم ذلـك، ومقدمـة Samson Agonists لجون ميلتون (١٦٠٨ – ١٦٧٤)، ليست سوى استثناء هنا، وتؤكد ذلك نتائجها المتحفظـة إلـى حـد كبير، فيدافع فيها ميلتون عن الجوقة وقاعدة الـ ٢٤ ساعة، وبساطة الحبكة، والمشابهة مع الواقع والملاءمة، ونقاء النوع الأدبي، ويقرر أن المأساة "أكثر الأنواع الأدبية جدية وخلقًـا ونفعا" ويتمنى لو أن وظيفتها الأخلاقية تتحقق مـن خـلال الأفكار المتزنة وليس وصف الأحداث، ويستشهد بما يقولـه أرسطو عن هدف الدراما "وهو إثـارة الـشفقة والخـوف، وتطهير العقل من أحاسيس مشابهة، أو بمعنى آخر الحد منها حتى تصبح معتدلة، هذا بالإضافة إلى نوع من التسلية ناجمة عن قراءة أو مشاهدة هذه الأحاسيس وهي تحاكى على نحـو جيد"[١٧]، وهذا الاستشهاد بأرسطو يقتـرب مـن أن يكـون رفضا كاملا لفكرة الهدف الأخلاقي ذاتها.

وكانت الدراما البطولية هي النوع الأدبي الذي غطـى على المأساة في إنجلترا آنذاك، فكانت شائعة للغايـة، وذات بناء محكم إلا أن الصنعة والأسلوب الطنـان فيهـا، كانتـا موضعا للسخرية اللاذعة من جانب جوري فيليـرز Jeorge Villiers دوق باكينجهـام فـي مـسرحيته البروفـة The Rehearsal (١٦٧٢) ، ورغم أن السخرية شملت كل شـيء فإن المقصود بها كان درايدن، فهو المنادي بهذا النوع الأدبي والشارح والمدافع عنه في مقدمة مسرحيته غـزو جرانـادا The Conquest of Granada (١٦٧٢)، ففيها يقول درايـدن إن دافيدان كان قد أرسى قواعد هذا النوع الأدبي معتمدا على عناصر الأوبرا الإيطالية ومسرحيات كورنيل، لكن تجاربـه كانت تفتقر إلى سمو الشخصيات والأحـداث التـي يجـدها درايدن في المسرحيات البطولية في تلـك الفتـرة، وينتهـي درايدن إلى أن المسرحية البطولية لا بد أن تحاكي وبـشكل بسيط القصيدة البطولية، لهـذا يجـب أن يكـون موضـوع المسرحية البطولية الحب والـشجاعة[١٨]، ويمكـن إيجـاز الانتقادات الموجهة إلى المسرحية البطولية في الشكوى أنهـا اصطناعية، بينما يجب على الـشاعر البطـولي أن يلتـزم

إلى الفهرس



بالتقديم الأمين المجرد لما هو حقيقي أو من المحتمل إلى حد كبير حدوثه [١٩]، وأن يكون عالمه مليء بالخيال وموضعه جليل نبيل، وأن تثير المشاعر التي يقدمها الإعجاب والدهشة، ومن الطبيعي أن يتطلب هذا النوع الأدبي استخدام كل العناصر – بما فيها اللغة – في أرقى صورها، ويدين درايدن هؤلاء الذين يستبعدون الشعر من المسرح؛ لأنهم بذلك يتبعون الفكرة الزائفة التي تقول إن المسرح مرآة للواقع المعاش.

وفي خاتمة الجزء الثاني من غزو جرانادا يقدم درايدن دليلا تاريخيا على ضرورة اللغة المتوترة في هذا النوع الأدبي، ولا بد أن تناسب اللغة العصر الذي تكتب فيه، فلقد اعتمد جونسون على "الضحك الحرفي" لأنه كان يكتب في زمن" الناس فيه كئيبون والحوار هابط" [٢٠]، أما عصر درايدن فيراه أكثر رقيا ومشاعر الحب والشرف فيه سامية، والقريحة واللغة على درجة عالية من التطور، وكل هذا لا بد أن تعكسه الدراما، ويعزي درايدن هذا التطور في الأخلاق ومن ثم المسرح إلى تأثير القصر.

إلى الفهرس

وشهد عام ١٦٧٤ بداية مرحلة جديدة في النقد الدرامي الإنجليزي لقيت فيها مناهج وطرق ونظريات وافتراضات نقد الكلاسيكية الفرنسية الجديدة، أول اهتمام واسع في إنجلتـرا، مـع ظهـور فـن الـشعر Art Poetique Reflections on Aristotle's Treatise of poesie التي قام بها توماس رايمـر Thomas Rymer (١٦٤٣ – ١٧١٦)، وكان هناك ترجمات لهوراس قام بها روز كومان وجون أولدهام وويليام سـوام، وأخرى منقحة قدمها بواليه مع بعض التعـديلات راجعهـا درايدن واستبدل صراحة الأسماء والأمثلة بأخرى إنجليزية، وظهر الدليل العملي لدي أوبيجناك في إنجلترا عـام ١٦٨٤، تحت اسم كل شيء عن فن المسرح The whole Art of The Stage صاحبها أيضا مقالات إيفرمونت المتعددة الاهتمامات Mixed Essays of saint-Evermot ، وأصبحت متاحة لقراء الإنجليزية عام ١٦٨٦، وهكذا ظهرت في عـشر سـنوات الأعمال المهمة التي تلخص فكرة النقد الفرنسي في إنجلترا، مما كان أكبر الأثر على نقاد هذه الأمة.

وفي مقدمة ترجمته لرابين، ينبه رايمر إلى مديح رابين للشعراء الإنجليز، لكنه يلاحظ أنه يعيبهم جميعا عدم اتباعهم

لقواعد فنونهم، وهذا عيب يمكن أن يصلحه دراسة كتاب مثل رابين وأرسطو، وتلك نقطة تميز رايمر، فهو دائما ينظر إلى القواعد الكلاسيكية ليس كمجرد مجموعة مبـادئ معرفيـة خاصة ببعض المتعلمين، ولكن كقواعد يفرضها الذوق العام، ولم تكن أفكار أرسطو نتائج جافة لعلوم الميتافيزيقـا "لكنهـا أفكار جاءت بعد ممارسة حقيقية لشعراء ناجحين، تطـورت فأصبحت عامة، لهذا فهي مقنعة وواضحة مثلهـا مثـل أي برهان رياضي، وكل ما نحتاجه هو أن نفهمها حتـى نقبـل بالحقيقة التي فيها"(٢١)

ويعالج رايمر أفكاره هذه على نحو أكثر عمقًا في كتابه مآسـي العـصر الحـديث Tragedies of the Last Age (١٦٧٨)، يدرس فيها ثلاث مسرحيات لبيمونـت وفليتـشر بشيء من التفصيل وينتهي إلى نتيجة أن هـذه المـسرحيات الثلاث أمثلة على أن المسرح الإليزابيثي أقل مـستوى مـن المسرح الكلاسيكي، ولا يـولي رايمـر اهتمامـه للأمـور السطحية مثل الوحدات الثلاث التي يصفها بالمسائل الحرفية، لكنه يولي جل اهتمامه إلى الموضـوعات الأساسـية مثـل عنصري القصة والشخصية، والفيصل الأخير هنا في الحكم

إلى الفهرس

هو الذوق العام، وليس متغيرات الثقافة أو العادات، ويبـدو اختلافه عن النموذج الفرنسي عندما يؤكد أن الغاية الأساسية للشعر هي التسلية، فبعض المسرحيات "تسلى دون أن تنفع"، لكنه في الوقت نفسه يؤكد أن كل من يكتب المأساة لا بد وأن ينفع وهو يسلي، وينتهي هذا به إلى أن يقول إن روح المأساة تكمن "ليس فقط في تطور العواطف ولكن أيضا فـي هـذا التناغم والجمال في هندسة العلاقات المتوازنة بين الأسـباب والنتائج، بين الفضيلة والثواب، بين الرذيلـة والعقـاب" (٢٢) وهذا التوازن بين الفضيلة والثواب من ناحية وبين الرذيلـة والعقاب من ناحية أخرى هو الذي – كما يعتقـد رايمـر – جعل المأساة أكثر شمولا وأرقى من التـاريخ، فلقـد أدرك الإغريق أن واجب الشاعر هو أن "يرى كيف تأخذ العدالـة مجراها إذا أراد أن يمتع جمهوره" (٢٣) وكـان هـذا بدايـة ظهور فكرة العدالة الشعرية في النقد الإنجليزي.

ومن هذا الاهتمام الأصيل لدى رايمر، تنبع اشـتراطاته في موضوع رسم الشخصيات، فيلتزم بفكرة المواءمة التـي تقول بها الكلاسيكية الجديدة، ليس لأنها تتـواءم فقـط مـع الاحتمالية والذوق العام، لكن لأنها أيضا تؤكد على المبـادئ

الأخلاقية الكامنة في العدالة الشعرية، فربما كان الملوك في التاريخ فاسدين قساة لكنهم في الشعر لا بد وأن يكونوا عادلين وأبطال نبلاء، أما إذا أثيبت الفضيلة، فليس من الضروري أن يكون كل الملوك أبطال، ومع هذا كل الملوك دون شك أبطال وفق العدالة الشعرية.[٢٤] وفي نهاية القرن أصبح هذا التفسير الجامد لأنواع الشخصيات المناسبة والعدالة الشعرية، وأخلاق المسرح تحت مسمى المنطق والذوق العام، محط هجوم متزايد، خاصة بعد إدانة رايمر المشهورة لمسرحية عطيل (١٦٩٢) ، وبعد هذه المقالة بدأ نقاد القرن التاسع عشر يعتبرونه مثال الناقد الجامد الذي حدت معايير نقدية ضيقة من رؤيته، وذهب ماكولي Macauly إلى وصفه بأنه أسوأ ناقد في الوجود.

وفي السبعينيات والثمانينيات من القرن السابع عشر ارتفعت بعض الأصوات القليلة المناهضة لأقوال رايمر، منها صموئيل باتلر Samuel Butler (١٦١٢ – ١٦٨٠) الذي يقول في مقالته عن النقد Upon Criticism ، وهي مقالة مثيرة رغم عدم ثرائها – "إن الذي يحكم على الشاعر الإنجليزي هم نظراؤه وليس هؤلاء المتحزلقون أو

الفلاسفة" [٢٥]، وفي تلك الفترة كانـت آراء رايمـر مقبولـة بشكل عام مثلها مثل آراء درايدن نفسه، وكانت آراء الناقدين متشابهة في معظمها، فينظر درايدن إلى الدراما المعاصـرة أيضا على أنها أكثر رقيا من دراما العصر الإليزابيثي، وقبل بمرجعية المدرسة الكلاسيكية كما قننها الفرنسيون، وفي دفاع عن الشعر البطولي Apology for Heroique Poetry الـذي قدم فيه لمسرحيته حالة براءة State of Innoncence يـذهب على الحد الذي يعلن فيه أنه "يكفي وجود رابين وحده – حتى مع اختفاء كل النقاد الآخرين – لتعليم قواعـد الكتابـة مـن جديد." [٢٦]

وككاتب مسرحي وناقد، كان لدرايدن قدرة أكبـر مـن قدرة رايمر على تذوق جماليات الدراما الإليزابيثية، الأمـر الذي جعله يضيق كثيرا بالقواعد الـضيقة فـي الكلاسـيكية الجديدة، ورغم أنه قبل واستشهد بما قاله رايمر عن فليتـشر وشكسبير، فإنه لم يستطع الهروب كلية من تـأثير الأخيـر، وفي مقدمـة مـسرحيته أوريـنج – زيـب Aureng-Zebe (١٦٧٦)، يقول إنه "رغم كبرياء رايمر هذا كله، هناك شيء ما يخجله ويملأ جوانحه تجاه اسم شكسبير المقدس "فتحـت

تأثير شكسبير أصبح يضيق بالقافية التي عشقها طـويلا"[٢٧]، وظهر هذا التأثير جليا في مسرحيته التالية من أجل الحـب All for Love وهي معالجة جديدة لأنطونيو وكليوباترا، وفق الخطوط الكلاسيكية الجديدة، مع الاهتمـام الزائـد باللياقـة والأخلاق والوحدات الثلاث، لكن بعيدا عـن القافيـة التـي عشقها درايدن كثيرا.

ويظهر هذا التوتر بين المبادئ الكلاسيكية والممارسـة الإنجليزية التقليديـة فـي مـسرحية درايـدن **(ترويلـوس وكريـسيدا) Troilus and Cressida (١٦٧٩)** وتعتبـر مقدمتها التي جاءت تحت عنوان "أسس نقد الدراما" واحـدة من الدراسات الأولى المفصلة لقواعد أرسطو في الإنجليزية، وتبدأ المقالة بتعريف المأساة على أنها "محاكاة لحدث عظـيم كامل ومحتمل حدوثه، يقدم ولا يسرد ويؤدي من خلال إثارة الخوف والشفقة فينا إلى تطهرنا من مثل هذه العواطف"[٢٨]، والعبارة الأخيرة لدرايدن تفسر – على نحو يشبه بشكل عام ما قالت به النظرية الكلاسيكية وما قال به هوراس – مقولـة إن هدف كل الفنون هو التعليم بطريقة تبهج الجمهـور" [٢٩]، ويؤكد درايدن على أن كل من الخوف والشفقة تساعدان على

تحقيق هذا الهدف من خلال تخليص الإنسان مـن الكبريـاء وعدم الرثاء ومشاركة الغير، وأنه لا بد وأن يكـون البطـل المأساوي محط لهذه العواطـف، ولهـذا لا بـد أن يكـون متعاطفًا وأقرب إلى الفضيلة من الشر، وأيضا متسقًا صـادقًا مع نوعه.

وأكثر أجزاء التعريف صعوبة بالنسبة لدرايدن تمثلت في تلك التي أراد فيها التوافق مع مسرح شكسبير، فالحدث فـي كليته يكاد يلغي الحبكات الثانوية، والالتزام بعواطف الخوف والشفقة يكاد يلغي الملهاة المأساوية، وهذان أمـران هامـان للغاية عند درايدن، وفي مقدمة مـسرحيته التاليـة الراهـب الإسـباني The Spanish Friar (١٦٨١) ، يقبـل بخلـط العناصر المأساوية والملهاوية معا "مما يحقق متعة التنـوع" لأن الجمهور "يتزايد ملله من استمرار المشاهد الحزينة" ومع هذا لا يحاول درايدن أن يختفي وراء ذريعة الجمهور، فيبرر منطقه قائلا إنه يجب احترام الملهاة المأساوية كنـوع أدبـي قائم بذاته، فكتابته من الصعوبة بمكان لأن الإبقاء على الحياة أصعب من القتل "وهذا يتطلب براعة وقدرة علـى التمييـز

إلى الفهرس

للوصول بالحدث إلى نهايته وإنقاذ الجميع عن طريق وسائل محتملة"[٣٠].

ورغم كل هذه المحاورات لم يستطع درايـدن مطلقًـا الوصول إلى حالة وفاق كامل بين فهمه لقواعد الدراما وبين عمله ككاتب مسرح، وفي نهاية الأمر كسب الالتزام بالقواعد الكلاسيكية الجولة أمام دعوى النفعية واختلاف أذواق الناس، وفي عام ١٦٩٣ دافع درايدن مـرة أخـرى عـن الملهـاة المأساوية واشترط أن يكون هناك حدث رئيسي واحد فيهـا يصاحبه "حبكة ثانوية فيها شخصيات وأحدث ضـاحكة"[٣١]، وبعد عامين أعلن ارتداده عن تأييد الوفـاق بـين المأسـاة والملهاة في شكل هذا النوع الجديد المسمى الملهاة المأساوية ناعتًا إياها بأنها "غريبة تماما رغم نجاحها فـي مـسارحنا" "فأعمال مثل راعي الكنيـسة فيـدو Pastor Fido لجـواريني ومسرحية درايدن ذاتها الراهب الإسباني يسميها الآن "خليط غير طبيعي تتصارع فيه دعوتا البهجة والحزن مما يخلـق أثرا سيئًا مثله مثل أرملة مرحة تضحك وهـي فـي لبـاس الحداد".[٣٢]

وكان تأثير ترجمة كل من هوراس وبواليه واضحا على مقال عن الإنسان Essay on Man الذي كتبـه مولجريـف (١٦٤٨ – ١٧٢١)، أثارت هذه المقالة العديد مـن القـضايا المشابهة عن الشكل الدرامي، ورغم أن مولجريف يبني على التراث النقدي نفسه لدرايدن ورايمر، فإنه يختلـف معهمـا تماما حول تفوق المسرح الإنجليـزي، ويلاحـظ أن عـدم اكتراث هذا المسرح بالمسائل الفنية مثل الوحـدات الـثلاث مسألة جليلة لا تحتاج هنا إلى بيان، لكنه يبدي اهتماما أكثـر بأخطاء أقل وضوحا من بينها الزخرفة اللفظية المبالغ فيهـا التي ليس لها ما يبررها، والمحادثات التي تزخر بالتشبيهات والتورية الزائدة عـن الحـد، ومناجـاة الـنفس الطويلـة والمتكررة، ويصرح مولجريف أنه يتخذ شكسبير وفليتـشر نماذج نادرة تحتذى في الدراما لم يعد يذكرها أحد الآن، وفي جزء صغير لكنه مهم من المقالة، يـدين مولجريـف بـذاءة وانحطاط "الأغنيات الغثة" في مسرح مؤلف معاصر بعينـه، ويبدو أنه يقصد إيرل روتشيستر.

وقدم روبـرت ولـسيلي Robert Woslely (١٦٤٩ – ١٦٩٧) ردا متحمسا على هذه النقطة الأخيرة فـي مقدمتـه

إلى الفهرس

لفالينتيليان Valentinian (١٦٨٥) ، فيقول إن الشاعر لابـد وأن يكون حرا عند تقديمه لأي شيء في الطبيعة - سـواء كان هذا الشيء ماديا أو معنويا، جميلاً أو قبيحا، طيبا كـان أو شريرا – ولا يجب أن نحكم عليه بقيمة موضوعه، ولكن بالمهارة التي يعالجه بها، ويواصل ولسيلي قائلا إن المؤلـف الذي يهاجمه مولجرف استخدم الفن في الحقيقـة لأغـراض أخلاقية – وهي فضح الرذيلة وهجاء الحماقة – لكن الاختبار الحقيقي لقيمة الفن ليس أخلاقيا بل جماليا، وحقيقة الأمر هي أنه "كلما زادت وضاعة وخواء وقتامة الموضوع المعـالج، كلما كانت هذه مدعاة لمدح الشاعر؛ لأنه استطاع أن يبث فيه النيل والجمال"[٢٣]، هذا الرأي الجـريء وجـد قلـيلا مـن المؤيدين له؛ لأن الرأي العام النقدي إبان عصر إعادة الملكية كان يؤيد النظرة الفرنسية للدور الأخلاقي للفن، وكان هـذا واضحا جليا في ردود الأفعال بالنسبة لكورنيـل ومـولبير، وكان مولجريف أصدق انعكاسا لهذه الفترة التـي اسـتمرت عشر سنوات ظهرت فيها إدانات للتـسيب الأخلاقـي فـي إنجلترا.

إلا أن هناك محاولة للاعتـدال بـين مـذهبي الفائـدة والتسلية، قام بها وليـام تمبـل Willian Temple (١٦٢٨ – ١٦٩٩) في مقالته عن الشعر On poetry (١٦٩٠)، التـي يسأل فيها: "هل المسرح في حقيقته تدريب على الذكاء أم هو بحث عن الحقيقة" الفن في عمومه يجمع بـين الاثنـين"[٣٤]، وتأثر تمبل بسينت أيفرموند وكتب أول إضافة أساسية إلـى معركة القدماء والجدد تحت عنـوان (عـن التعلـيم القـديم والحديث Upon Ancient and Modern Learining) ١٦٩٠ يقول فيها إن الشعر بشكل عام قـد تـدهور منـذ العـصر الكلاسيكي، لكنه يستثني هنا الدراما، فيمتدح كل من رابـين وسينت إيفرمونت في الملهاة الإنجليزية التي يعتبرها أكثـر خصوبة وإثارة من مثيلتها عند القدماء، وسبب ذلك – كمـا يقول تمبل – هو المناخ الإنجليزي ويـسر الحيـاة وحريـة التعبير، كل هذا أدى إلى تطور أنواع عديدة مختلفـة تتفـق والطبائع الإنجليزية، ومثل هذا لم يحدث في أي مكان آخر.

واكتسبت الفكرة القائلة بأن قوة المسرح الإنجليزي تكمن في اختلاف الطبائع ومفهوم الإنجليز عنها كثيرا من المؤدين لها من معاصري تمبل، فهذا ويليـام كونجريـف William

Congreve (١٦٧٠ – ١٧٢٩) في مقالته عن الدعاية فـي الملهاة Concerning Homour in Comedy (١٦٩٥) يكـرر ما قال به تمبل (لكنه لا يذكر الاسم تحديدا) في تأكيده علـى أن تفوق الملهاة الإنجليزية يعود إلى المناخ المادي والسياسي في إنجلترا، ويميز كونجريف بين الدعابة والتصنع والعادات الظاهرة، فيحدد الدعابة قائلا إنها "طريقة متفردة لازمة فـي فعل أو قول أي شيء يتميز بها إنسان بعينه دون آخر."[(٣٥)]

إلا أن الاهتمام النقدي بدأ في التحول بعيدا عن موضوع الملهاة متجها إلى المبادئ الأخلاقية فيها، فنجد جيمس رايت James Wright يكتب فـي الملهـاة الحديثـة of Modern Comedy ، وحـديث الجمهـور Country Conversation (١٦٩٥) وأيضا ما كتبه مجهول تحت عنوان تـأملات فـي شـعرنا الحـديث Reflection on our Modern Poesie والشكوى في هذين العملين واحـدة، ألا وهـي أن الملهـاة الحديثة تبدو وكأنها تهمل غرضها الأخلاقي وهي تسعى إلى التسلية المجردة، وتسخر من الموضوعات الدينيـة وتقـدمها كرذيلة، ومع هذا يبتعد هذان العملان عن أن يكونـا دعـوة منظمة للإصلاح، ثم يأتي هجوما عنيفًا آخر مـن ريتـشارد

بلاك مور Sir Richard Blackmore (١٦٥٠ – ١٧٢٧) في مقدمة مسرحيته الأمير آرثر Prince Arthur (١٦٩٤) التي يتهم فيها الشعراء الجدد بالتآمر على "سلب فنونهم من هدفها والحط بالدين والفضيلة، ووضع الرذيلـة وفـساد الأخـلاق موضع الاحترام والتقدير.[٣٦] ويؤكد بلاك مور أن الـ دراما الإغريقية لم تقم إلا على حالة من التنشئة الأخلاقية، فعـانى أبطالها من اللا تقوى ففازوا بالمديح على أعمالهم الفاضـلة، وكانت الجوقة "مستخدمة بشكل كامل في تـصحيح أخطـاء الأثينيين تجاه آلهتهم أو في إدارتهم لعالمهم، وأيـضا جعـل عواطفهم معتدلة وتطهير عقولهم من الرذيلة والفساد.[٣٧]

وكان واضحا أن بلاك مور قد لمـس وتـرا حـساسا، والدليل على ذلك أن مسرحية الأمير آرثر طبعـت مـرتين، أيضا كان هناك نجاحا هائلاً لمسرحية مكيدة الحب الأخيـر Love's last Shift ، كل هذا جعل الشكاوى بخصوص تدني المستوى الأخلاقي في المسرحيات الأخرى تتزايد، أدى إلى هذا أيضا ظهور حقائق وتأملات عن الملهـاة Maximes et Reflexions sur La Comedie التي كتبها بواليه في فرنـسا عام (١٦٩٤)، فأضافت إلى النزاع، كما تلاحظ ذلك جريـدة

إلى الفهرس

جينتيلمان جورنال Gentleman 'Journal في نـوفمبر عـام ١٦٩٤ فتقول "إن النـزاع تزايـدت حرارتـه الآن حـول مشروعية المسرح الفرنسي بعد أن كان النزاع حول القدماء والجدد"، تبع ذلك تزايد الالتماسات الموجهـة إلـى الملـك والبرلمان احتجاجا على تدني أخـلاق الحيـاة المعاصـرة والأدب، ووجدت هذه الالتماسات أذنًا صاغية.

وفي هذا المناخ ظهر أشهر هجوم في هذه الفترة علـى المسرح تحت عنوان رأى مختـصر فـي تـدني الأخـلاق وابتـذالها فـي المـسرح الإنجليـزي Short View of the immorality and profaneness of the English stage كتبـه جيرمي كولبير Jeremy Collier (١٦٥٠ – ١٧٢٦) ، وهذا العمل يمكن اعتباره إضافة مثيرة للغاية لهذا التراث المعادي للمسرح، وهو تراث يضم ويليام بـراين William Brynne في الفترة الجاكوبية، وستيفن جوسون Stephen Gosson في العصر الإليزابيثي، ويتسم هجوم كولبير بالروح نفسها مـع ارتباط رؤيته بشكل مباشر مع الرأي العام فيما يتعلق بانتقاد المسرح، وكان هذا واضحا معه أكثر مـن سـابقيه، ولكـي يجعل ما يقوله مؤثرا ودافعا للإصلاحات المرجـوة، ولـيس

فقط تنفيسا لغضبه، يأخذ كولبير الجزء الأكبر من نقده فـي الرجوع والاستشهاد بما يقول به قادة نظرية المسرح وقتها، ولم ينس طبعا رعاة الكنيسة فيذكر تعليقاتهم في إيجاز فـي الفصل الأخير، وفـي الفـصول الخمـسة الأولـى تـأتي استشهادات من ثقات أمثال كتـاب المـسرح الكلاسـيكيين وأرسطو وهوراس وكونتيليان وهينسيوس ورابين.

ووجهة نظر كولبير الأصيلة هي الدعوة إلـى الهـدف الأخلاقي للمسرح كما تبين ذلك العبارة التـي يفتـتح بهـا الدراسة: "إن وظيفة المسرح هي أن يدعم الفضيلة وينفر من الرذيلة، وأن يبين زوال مجد الإنـسان وتغيـرات القـدر، والعواقب الوخيمة للعنـف والظلـم، وأن يفـضح مـساوئ الكبرياء والهوى والحمق والزيف، وأن يشهر بكل مـا هـو سيئ" (٣٨) وفي كل فصل يبين الطريقة التي يعمل بها المسرح الحالي ضد هذه الغاية، فيناقش الأول اللغـة الماجنـة غيـر الأخلاقية للمسرح، ويعالج الثاني الدنس والتجديف اللذين يلجأ إليهما الكتاب الجدد أكثر من القدامى، أما الفـصلان الثالـث والرابع فيستشهدان وبكثرة بالقواعد النقدية المقبولة عامـة، وتفنيد الرأي الذي قال به أحيانًا درايدن وآخرون بخصوص

إلى الفهرس

تقديم الشخصيات الشريرة في شكل مقبول لتسلية الجمهـور، ويستشهد كوليير ببراين وجونسون لتبرير قناعتـه بالعدالـة الشعرية، ويصر على معاقبة الشر؛ لأن السعي وراء التسلية أيا كان الثمن يؤدي إلى إهمال مـا يخـص كـل شخـصية وعمرها ونوعها، وهكذا تضيع اللياقة، مما يدفع بـالمؤلفين إلى أن يطلقوا العنان للبذاءة التي أدانها كـل مـن أرسـطو وكوانتيليان كمصدر للضحك. وعند تعرضـه للمـسرحيات الأربع التي كتبها درايدن ودي أورفي وفانبرو، يجد كـولبيير إساءات ليست فقط للأخلاق ولكن أيـضا للمعـايير العامـة للدراما، فهناك الحبكات غير المعقولة، والشخـصيات غيـر المتسقة التي لا تتفق ونوعها، تتحدث لغة غير ملائمة، وحتى الوحدات الثلاث مهملة، وفي الفصل الأخير من الدراسة تأتي مجموعة من التعليقات المناهضة للمسرح من مؤلفين وثنيين ومسيحيين.

ورغم أن كوليير لم يكن هو الذي بدأ في عصره هـذا النزاع عن الأخلاق في المسرح فإن تأثير دراسته كان أبلـغ كثيرا من تأثير دراسات من سبقوه، حتى أنه ليس من الخطأ أن نرجع إليه الفضل في بدء معركة الكتيبات The Battlle of

Pamphlets حول هذه القضية التي استمرت لربع قرن قادم في إنجلترا، وبلغ عدد المساهمات في هذا النزاع ثمانين [٣٩] ، قليل منها – لحسن الحظ – يمكن أن نعتبره إضافة للنظرية الدرامية تستحق اهتمامنا.

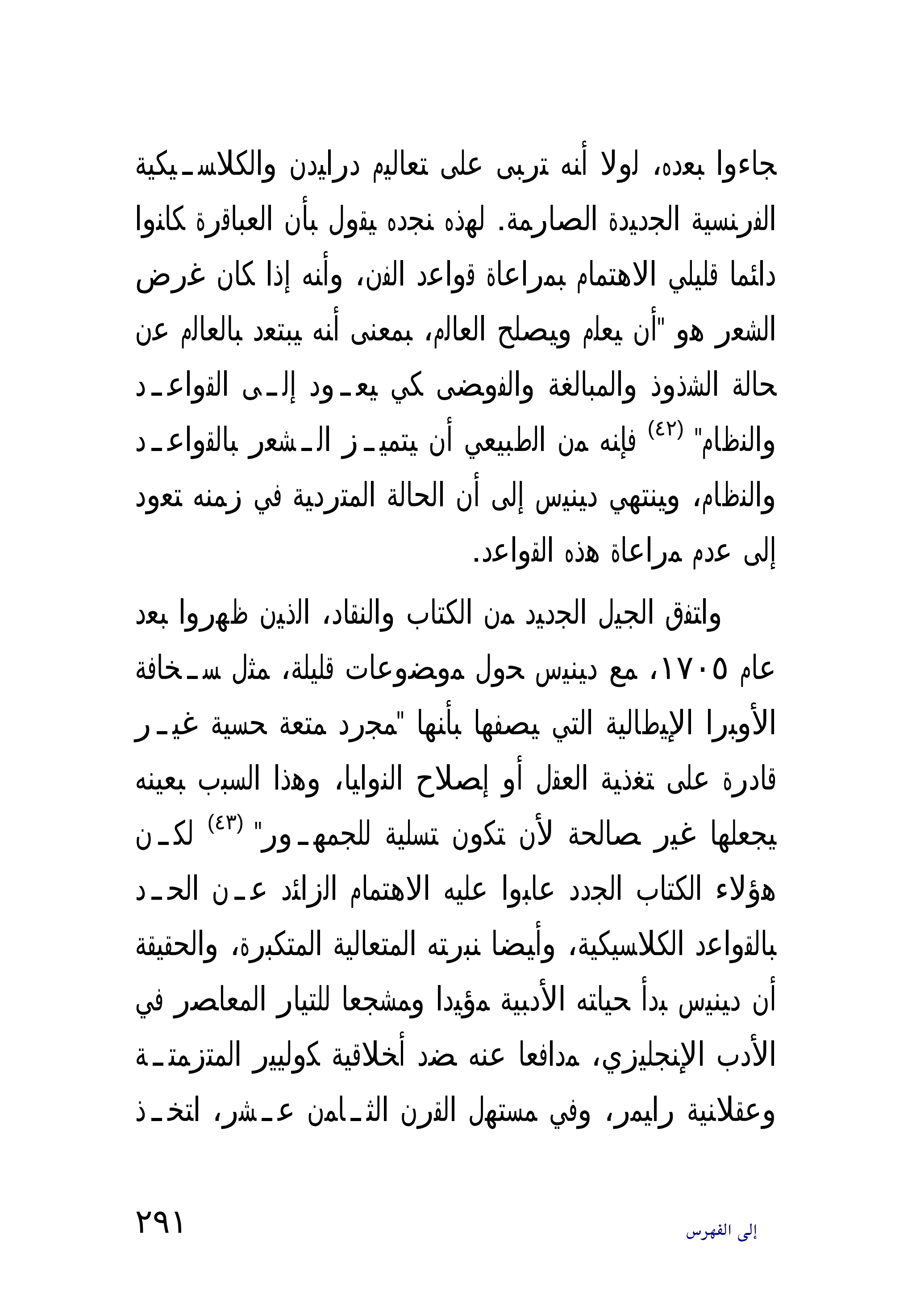
وكانت هناك استجابات من معظم هـؤلاء المـسرحيين موضع الهجوم، لكن أيا منها لم يكن له أهمية ، والذي أحزن خصوم كوليير هو عدم استجابة درايدن الذي كان قد بـرهن في منازعات سابقة قوته كخصم، إلا أن درايدن في رسـالة شـعرية إلـى موتيـه Poetical Epistle to Motteux (١٦٩٨) وفـي مقدمـة الخرافـات The Fables (١٧٠٠) يوضح موقفه من النزاع وسبب عدم مشاركته فيـه، فيهـتم كوليير بسوء الأدب وعدم التحضر؛ لأنه يرى تجديفًا وفجورا لم يقصدهما أحد، مع هذا يعترف درايدن أن "هنـاك أشـياء كان كوليير محقا في لومي بشأنها وأنـا أعتـرف بالخطـأ بخصوص كل الأفكار والتعبيرات التي كتبتها ويمكن وصفها بالبذاءات والتجديف وسوء الأخلاق، ولهذا أسحبها".[٤٠]

وجاء أقوى الردود مـن جـون دينـيس John Dennis (١٦٥٧ – ١٧٣٤) وكان محط رعاية درايدن، جاء هذا الرد

بعد موت راعيه، يعلن فيه أن درايدن هو رائد النقد الأدبـي في إنجلترا، وكانت كل كتابات دينيس النقديـة دفـاع عـن دريدان، ففي مقالته الناقد الموضوعي The Impartial Critic (١٦٩٣) ، يسخر من رايمر لمحاولته إدخال الدراما اللاتينية في إنجلترا؛ حيـث تختلـف الـسياسة والمنـاخ والعـادات الاجتماعية كلية، وفي عام ١٦٩٨ جاء رد دينيس في مقالته "ملاحظات عن كتاب بعنوان الملك آرثـر" Remarks on a Book Entitled Prince Arthur على انتقادات كان قد وجهها بلاكمور لدرايدن في مقالته استعمال المـسرح فـي إسـعاد البـشرية Usefullness of the stage to the Happiness of Mankind (١٦٩٨) ، وعلى عكس معظم المـشتركين فـي النزاع، لا يبدأ دينيس دفاعه بتقديم مجموعة اتهامات لكولبير، بل يبدأ بالاعتراف بأن المسرح الآن فريـسة لاسـتخدامات بالغة السوء تتطلب الإصلاح، ويقول إن وظيفته "هي أن يبرأ المسرح وليس الفساد أو الاستخدامات الخاطئة للمسرح" [٤١]، فالمسرح يمكنه أن يساهم في إسعاد الإنسان ورخاء الدولـة ورقي الدين إذا ما وظف على نحو سليم، وعن السعادة يقول دينيس إن الدراما تعمل بطريقة تثير فيها العواطف، وهذا من

شأنه أن يجعلها محببة وأكثر نفعا للناس وخاصة الإنجليـز، وهم جنس شرس يميلون إلى كبت عواطفهم والتأمل كثيـرا، والمأساة تؤدي وظيفة جيدة للحكومة؛ لأنها لا تـشجع علـى الثورة وذلك بإظهار الآثار السيئة للطمـوح والـسعي وراء القوة، وتجعل الناس لا ينخرطون في أحزانهم من خلال تقديم آخرين يعانون من آلام أكبر من آلامهم هم، وتساعد المأساة الناس أيضا في التخلص من الأفكار المحرضة على الفتنـة، وملء عقولهم بصور التعاطف والواجب والبطولة، وتـستفيد كل من الدولة والكنيسة من التطهر من المـشاعر الـسيئة، وتعلم التواضع والصبر وهذا هو واجب المأسـاة التقليـدي، ورغم أنه ليس هناك موضوعات دينية بعينيها للمـسرح إلا أنه يلقن الأخلاق بشكل غير مباشر؛ لأنه من المـستحيل أن تحدث تصاريف القدر المأساوية (وعلـى الأخـص العدالـة الشعرية التي يعتبرها دينيس أساسية) دون أن يكون هنـاك اعتقاد في ا ، وأن هناك قدرة إلهية تتحكم في كـل شـيء، وكما فعل كـوليير، يـبطن دينـيس محاوراتـه المنطقيـة باستشهادات من ثقات الكتاب القدامى والجدد.

وقد يوحي التأكيد على إثارة العواطف كباعث على السعادة في الجزء الأول من المقالة وعلى الغرض الأخلاقي في الجزء الثاني منها، بازدواجية في فكر دينيس حول الغرض من الدراما، لكنه في الحقيقة يدمجها معا مقلدا في ذلك أسلوب هوراس، وفي مقالته أسس نقد الشعر Grounds of Criticism in Poetry (١٧٠٤) يجعل تسلية الجمهور هدفًا ثانويا، أما "إصلاح عقول الناس" فهو الغاية الأولى للشعر، لكن الاثنين يتحققان بإثارة المشاعر، ويفعل هذا الشعر الأقل درجة من خلال وصف الأشياء الطبيعية، وهذا هو أسلوب الملهاة والصفحات الأقل سموا في المأساة. أما الشعر الأسمى فيفعل هذا من خلال إثارة الحماس، وهذا مفهوم يعود به دينيس إلى فكر لونجينيوس الديني، فالمأساة تثير أعمق المشاعر، ليس على نحو مباشر، ولكن من خلال دفع المتفرجين للتأمل في الأفكار (وهذا مفهوم مشابه إلى حد ما لمقولة وردسورث الشهيرة "استدعاء العاطفة في تأمل Emotion recollected in tranquility " وكان من الممكن أن يؤدي هذا الاهتمام بالعاطفة – خاصة في جوانبها الأعمق والأكثر إثارة – بدنيس إلى فكرة عبقرية كما حدث مع نقاد



جاءوا بعده، لولا أنه تربى على تعاليم درايدن والكلاسـيكية الفرنسية الجديدة الصارمة. لهذه نجده يقول بأن العباقرة كانوا دائما قليلي الاهتمام بمراعاة قواعد الفن، وأنه إذا كان غرض الشعر هو "أن يعلم ويصلح العالم، بمعنى أنه يبتعد بالعالم عن حالة الشذوذ والمبالغة والفوضى كي يعـود إلـى القواعـد والنظام" (٤٢) فإنه من الطبيعي أن يتميـز الـشعر بالقواعـد والنظام، وينتهي دينيس إلى أن الحالة المتردية في زمنه تعود إلى عدم مراعاة هذه القواعد.

واتفق الجيل الجديد من الكتاب والنقاد، الذين ظهروا بعد عام ١٧٠٥، مع دينيس حول موضوعات قليلة، مثل سـخافة الأوبرا الإيطالية التي يصفها بأنها "مجرد متعة حسية غيـر قادرة على تغذية العقل أو إصلاح النوايا، وهذا السبب بعينه يجعلها غير صالحة لأن تكون تسلية للجمهـور" (٤٣) لكـن هؤلاء الكتاب الجدد عابوا عليه الاهتمام الزائد عـن الحـد بالقواعد الكلاسيكية، وأيضا نبرته المتعالية المتكبرة، والحقيقة أن دينيس بدأ حياته الأدبية مؤيدا ومشجعا للتيار المعاصر في الأدب الإنجليزي، مدافعا عنه ضد أخلاقية كولليير المتزمتـة وعقلانية رايمر، وفي مستهل القرن الثـامن عـشر، اتخـذ

موقفًا أكثر مرونة بالنسبة للجيـل الجديـد، ومـا قـال بـه لونجينيوس، والأبعاد النفسية للمؤلف والمتلقي، وتأثير المناخ والبيئة على الأدب، لكن تزايد حرارة النزاعات جعلته يتخلى عن كل هذه الاهتمامات في خـضم دفاعـه عـن قواعـد الكلاسيكية الجديدة.

بعد وفاة درايدن مباشرة بدأت تظهر علامات ضـعف سلطة هذه التعاليم والقوانين في إنجلترا، وكانت أولـى هـذه العلامات هي مقالة الكاتـب المـسرحي جـورج فـاركور George Farkuhar (١٦٧٨ – ١٧٠٧) بعنوان حديث عـن الملهـاة Discourse on Comedy ، وتقـول هـذه المقالـة المكتوبة في شكل خطاب إلى صديق إن المفارقة هي أن هذه المسرحيات المكتوبة وفق القواعد التي يقبلها الكثيرون ليست سوى مسرحيات كئيبة وليس لها تأثير، وتكمن المشكلة – كما يرى فاركور – في نظرتنا إلى ثقات مثل أرسطو" الذي لـم يكن بشاعر، لهذا لم يكن بقادر على تعليم قواعـد الفـن"[٤٤] وكل ما استطاع تقديمه هو تبيان الهدف الأساسي من الشعر، وإذا عرفنا الغرض من الشعر فإنه مـن الـسهل اكتـشاف الوسائل من خلال استخدام المنطق ولـيس الاعتمـاد علـى

إلى الفهرس

مرجعية زائفة، ومن هنا يمكننا تعريف الملهاة علـى أنهـا "قصة لها إطار جيد، تحكي بشكل ذكي، وهي وسيلة لإبـداء الرأي أو التوبيخ" (٤٥) ولأن حماقاتنا ومباهجنا تختلف عـن تلك التي كانت للقدماء، إذن يجب أن نحـاول فـي ملهاتنـا تحقيق أهداف أخرى، ولا يجب أن ندين الكتاب الجدد إذا لم يهتموا بوحدتي الزمان والمكان التي يمكن للعقل أن يتخيلهـا بسهولة، لكننا يجب أن ندينهم "إذا تركوا الرذيلة دون عقاب، والفضيلة بلا ثواب، والحماقة دون كشف وتعريض، والتعقل دون أن يبينوا فضله" (٤٦).

ويمكن أن نقـول إن النقـد الحـديث بـدأ بالتعليقـات المسرحية التـي كتبهـا ريتـشارد سـتيل Richard Steele (١٦٧٢ – ١٧٢٩)، التي ظهرت فـي The Tatler وفيهـا ملاحظات مثيرة عن الممثلين والمسرحيات المعاصرة، ولـم يكن فيها الكثير من النظرية التقليديـة، علـى أن الإعجـاب بشيكسبير والتأكيد على المنفعة العمليـة كاختبـار لجـدوى المسرح أظهرا بوضوح أن ستيل لم يكن يهتم كثيرا بالقواعد التقليدية، وكانت أكثر الأجزاء تقليدية في ملاحظاته الجـزء الذي عالج فيه الأخلاق في المسرح وقوله "إن وظيفـة كـل

مسرحية جيدة ليست جعل كل إنسان بطلا، ولكن أن تمنحـه إحساسا بالفضيلة والخير أقوى من هذا الذي كان عنده قبـل دخول المسرح" [٤٧].

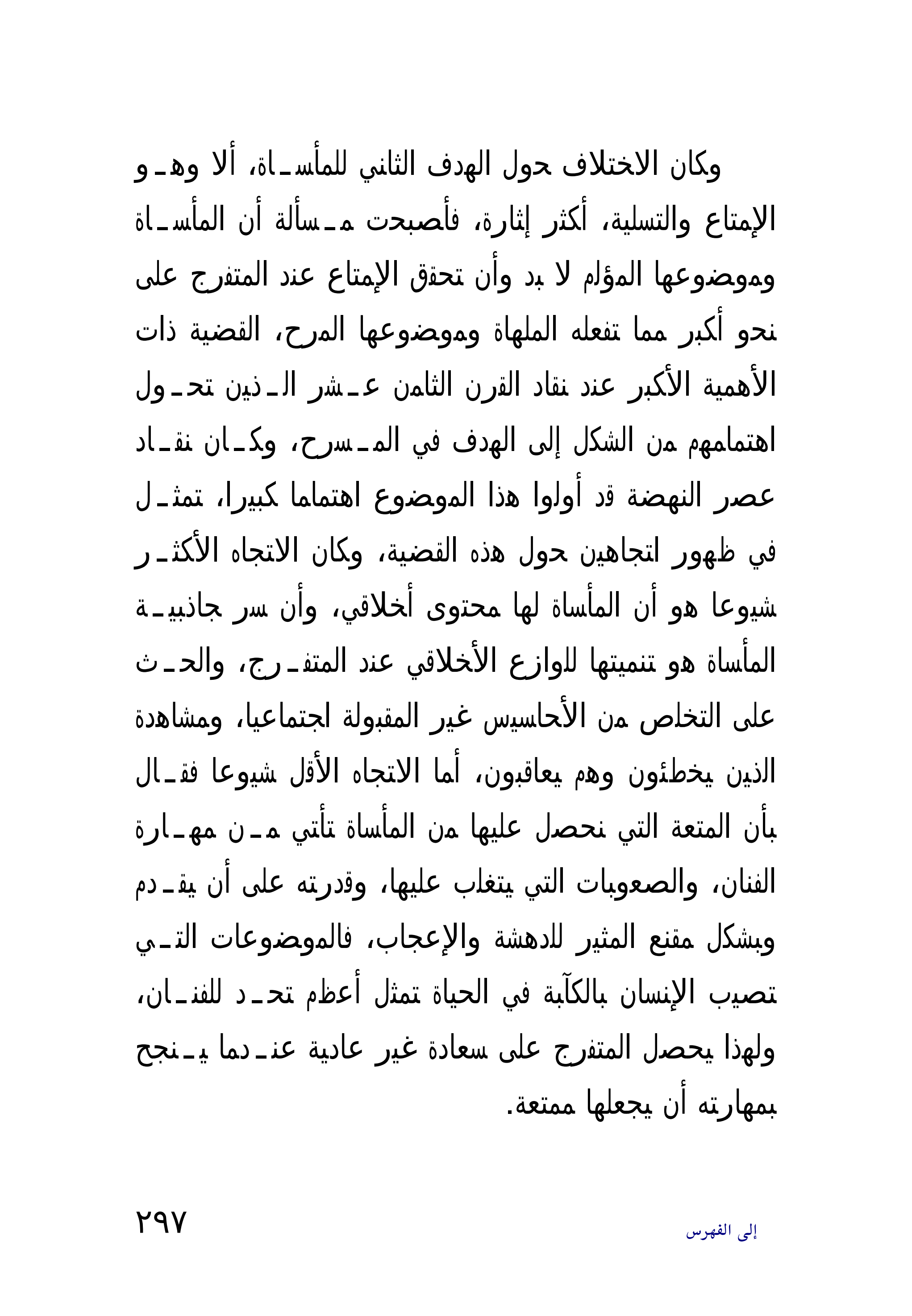
ويبدو أن ستيل قد أثار في معاونه بالتـالي جوزيـف أديـسون Joseph Addison (١٦٧٢ – ١٧١٩) اهتمامـا بالمسرح، فأصدر هو الآخر مجموعة مـن الكتابـات فـي النظرية المسرحية، معطيا جل اهتمامه للمأسـاة كمـا هـو واضح في الأعداد ٣٩، ٤٠ ، ٤٢، ٤٤، (إبريل ١٧١١) من The Spectator، ورغم أن في هذه المقالات تكرارا للأفكار الكلاسيكية الجديدة، فإن أديسون يتجاهـل معظـم القواعـد الخاصة بالبناء والوحدات، ويدين الملهاة المأساوية، ويـسمح بالحبكات الثانوية فقط عندما يكـون لهـا علاقـة بالحبكـة الأساسية، تساهم فيها وتكملها وتصل إلى ذروتها مـع ذروة الحبكة الأساسية." [٤٨] والهدف التعليمي للمأساة عند أديسون له أهمية قصوى، ويعتبر إهماله خطأً كبيـرا فـي المأسـاة الجديدة، ومع هذا كانت الوسائل التي ارتآها لتحقيـق هـذا الهدف الأخلاقي مختلفة بشكل حاد عن وسائل دينيس ومـن شايعه، واعتبر أديسون العدالة الشعرية مفهوما ساذجا "لـيس

له أساس في الطبيعة أو المنطق أو ما كتـب القـدماء" (٤٩) فالخير والشر يحدثان للجميـع، وإذا أنكرنـا كـل الأشـياء الواضحة في الحياة، ووصلنا إلى حلول لكل المشاكل بنهايـة المسرحية، فنحن بذلك نقال من إثارة الخوف والشفقة اللتـين اشترطهما أرسطو، وغالبا ما ينسب إلى أديسون أنه أول من هاجم هذا المفهوم في إنجلترا، لكن الحقيقة هي أن ستيل كان قد ألمح إلى ذلك في التاتلر عدد ٨٢ (١٨ أكتوبر، ١٧٠٩)، فأطلق تسمية "المنهج الوهمي" في استعراض الأحداث، التي يكون فيها "المتفرج الذكي، إذا كان مكترثًا، رافضا لإذكائـه ولا يتعلم من هذا الضعف سوى أنه هو شخصيا ضعيف، لا تتحمل أحاسيسه ما يمليه عليه فهمه."(٥٠)

واستنكر دينيس الذي تزعم الدفاع عن العدالة الشعرية، ما يقوله أديسون، مشيرا إلى أن أرسطو نفسه أكد على هـذا المفهوم عندما أصر على أن الإنسان الخير حقا لا يجـب أن يتورط في شر، ويؤيد العقل والطبيعة أيضا مفهـوم العدالـة الشعرية كأساس للمأساة لا يمكن تبديله "فالمأسـاة لا تكـون مأساة دون قصة، والقصة لا تكون قصة دون موعظـة، ولا تكون الموعظة موعظة دون عدالة شعرية. "(٥١) أما ادعـاء

أديسون بأن الخير والشر يحدثان للجميع، فيرد عليه دينـيس بأننا لا نستطيع أن نعرف ما يشعر به النـاس داخليـا مـن سرور أو حزن، وحتى إذا لم تصحح الحياة الأشياء فيها، فإن ا سوف يجازي ويعاقب فـي الآخـرة، ولا بـد للكاتـب المسرحي وهو ينهي العالم الذي يقدمه مع إسدال الستار، أن يسوي حساباته داخل مسرحيته، أما ما يقولـه الـبعض الآن فليس سوى تبريرات يلجأ إليها فنانون من طبقة أقل: "البعض يبدأ بكتابة مآسي هزيلة حمقاء تـصدم كـل قواعـد العقـل والحكمة، وبعد ذلك يضعون قواعد خرقاء مبالغًا فيها لتبرير مسرحياتهم الحمقاء."(٥٢)

ويبين تأكيد دينيس على العقل وأديسون على العاطفة أن الناقدين قد يتفقان بخصوص الهدف الأخلاقي للمأساة، لكنهما يختلفان بالتأكيد بخصوص قضية العدالة الشعرية، فكل منهما يرى الموعظة التي تقدمها المأساة على نحو مختلف، فيـرى دينيس أننا نتعلم الفضيلة عندما نراها تثاب، ويرى أديـسون (ومعه ستيل) أن عرض المأساة يعلم بطريقة غير مباشـرة دروسا مثل التواضع والصبر، وعدم الانخـداع بنجاحـات الحياة.



وكان الاختلاف حول الهدف الثاني للمأسـاة، ألا وهـو الإمتاع والتسلية، أكثر إثارة، فأصبحت مـسألة أن المأسـاة وموضوعها المؤلم لا بد وأن تحقق الإمتاع عند المتفرج على نحو أكبر مما تفعله الملهاة وموضوعها المرح، القضية ذات الأهمية الأكبر عند نقاد القرن الثامن عـشر الـذين تحـول اهتمامهم من الشكل إلى الهدف في المـسرح، وكـان نقـاد عصر النهضة قد أولوا هذا الموضوع اهتماما كبيرا، تمثـل في ظهور اتجاهين حول هذه القضية، وكان الاتجاه الأكثـر شيوعا هو أن المأساة لها محتوى أخلاقي، وأن سر جاذبيـة المأساة هو تنميتها للوازع الأخلاقي عند المتفـرج، والحـث على التخلص من الأحاسيس غير المقبولة اجتماعيا، ومشاهدة الذين يخطئون وهم يعاقبون، أما الاتجاه الأقل شيوعا فقـال بأن المتعة التي نحصل عليها من المأساة تأتي مـن مهـارة الفنان، والصعوبات التي يتغلب عليها، وقدرته على أن يقـدم وبشكل مقنع المثير للدهشة والإعجاب، فالموضوعات التـي تصيب الإنسان بالكآبة في الحياة تمثل أعظم تحـد للفنـان، ولهذا يحصل المتفرج على سعادة غير عادية عنـدما يـنجح بمهارته أن يجعلها ممتعة.

وفي القرن السابع عشر ظهرت طريقـة أخـرى فـي معالجة هذه القضية قدمتها النظريات النفسية الجديـدة التـي تزعمها رينيه ديكارت Rene Descartes وتومـاس هـوبس Thomas Hobbes ، اقتربت هذه النظريات مـن المـشاعر ذاتها بالدراسة، واعتبرها ديكارت مثيرات متعـددة للنفـوس الحيوانية، ولهذا هي مصدر للمتعة طالما أنها تظـل داخـل حدود يدركها العقل، ومن هنا قد تأتي المتعة مـن الحـزن والكراهية "عندما تقدم هذه المشاعر ونشاهدها فقـط علـى المسرح، أو من خلال وسائل أخرى لا يمكنها أن تؤذينا بأي شكل، لكنها تثير فينا الإحساس بالمتعة ونحن نراها"(٥٣) هـذا المفهوم كان له تأثير واضح على النقـاد الفرنـسيين أمثـال رابيين ودينيس.

يقـدم دينـيس فـي تقـدم وإصـلاح الـشعر The Advancement and Reformation of poetry الفكرة التي تقول بأن معرفتنا أننا في مسرح تجعل مشاعرنا بعيدة عـن الأذى، ومن هنا تأتي المتعة(٥٤)، ومع ذلك تظل السيطرة هنا للعقل أو الإرادة، وقد ينهزم إحساسنا الجمالي تجـاه العمـل الفني إذا ما تعرضنا لمشاهدة معاناة بلا حدود أو مكافأة غير

مستحقة، وهذا من شأنه أن يطلق الأحاسيس على نحو يسبب الاستياء عندنا، وعلى هذا النحو يربط دينيس مفهومه للعدالة الشعرية بالمتعة الكارتيسية.

ويختلف إلى حد كبير مفهـوم هـوبس للعلاقـة بـين الأحاسيس والمتعة عن مفهوم ديكارت لها، فيعتقد هوبس أن بعض العواطف ممتعة، يسعى إليها الناس، وهنـاك أخـرى مؤلمة يتحاشوها، والسؤال إذن هو: لماذا ينجذب الناس عنـد رؤيتهم لمأساة تعرض؟ ورغم أن هوبس لا يتحدث مباشـرة عن العرض المسرحي، فإن هناك فقرة في فـصل يكرسـه لدراسـة العواطـف المختلفـة فـي Corpore politico (١٦٥٠)، في هذه الفقرة يتحدث عن شيء مشابه، ويعتبر أن المتعة التي يشعر بها المتفرجون عند رؤيتهم لأقرانهم فـي خطر بالبحر أو في الحرب، بينما هم أنفسهم في مأمن، هـذه المتعة غير ضارة "طالما هناك جدة وتـذكر لتلـك اللحظـة الآمنة التي نعيشها، هناك أيضا أسى وهو شعور حزين، لكن المتعة تغلب إلى حد بعيـد، حتـى أن المتفـرجين يقنعـون ويفضلون هذه الحالة التي هم فيها على الحالة البائسة التـي فيها أقرانهم". [٥٥] والأمثلة التي يسوقها هوبس هـي نفـسها

التي قدمها لو كريتيس، فيقول إنه "لمن الجميـل أن نـشاهد ونحن على الأرض كارثة عظيمة تحدث في بحـر عظـيم تتلاطم أمواجه، والمتعة هنا ليست في أن نرى شخـصا مـا يحدث له مكروه، ولكن في أننا أنفسنا بعيـدون عـن هـذه الشرور" (٥٦) كان هذا هو مفهوم المتعة في المأساة عند كـل من أديسون وستيل، غير أننا يجب أن نلاحظ أن هذا المفهوم الآلي عند هوبس ليس فيه إشارة إلـى التعلـيم أو التحـسين الأخلاقي، وكان على أديسون وستيل اللذين أخذا بوجهة نظر هوبس إضافة هذا العنصر.

وفي نفس الفصل من كتاب هوبس تأتي مقولته الشهيرة عن الضحك المبنية على نفس فكرة المتعـة الناجمـة عـن الإحساس بالأمان النسبي، مع الفارق أن المتعة هنـا فكريـة وليست حسية، ويوافق أديسون على هذا قائلا في الـ The Spectator العدد ٤٤٦ (١٧١٢) ويدين فيه المسرح الحديث لأنه يقدم في الملهاة موضوعات "غير ملائمة للسخرية" مـن بينها الخيانة الزوجية التي لا بد وأن "تثير الاشمئزاز الشديد والرثاء وليس الضحك"(٥٨) ومع هذا لا تثار هذه الأحاسـيس الطبيعية؛ لأن الكتاب الجدد يحاولون كسب تعاطفنا – إن لـم

يكن إعجابنا – بتلك الشخصيات الشريرة أمثال الفاسق الأنيق والزوجة الخائنة الماهرة.

وبخصوص هذه النقطة كان دينيس أكثـر اتفاقًـا مـع هوبس بالفعل، فكان يعتقد أن "القوة الأساسية للملهاة تكمن في قدرتها على إثارة الضحك، "وإن مصدر الضحك على تنوعه هو "السخرية الحية" (٥٩)، ومن الواضح أن أديسون لم يكـن متسامحا مع ما قد يحدث من إساءة لاستخدام مثل هذا التأكيد السطحي الذي تحدى مـشروعيته سـتيل، وبينمـا اعتبـر الكلاسيكيون الجدد أمثال دينيس ودي أوبيجناك تيرينس أقـل شأنًا من بلاوتس؛ لأن مسرح الأول كان يفتقر إلى الـضحك الذي هو روح الملهاة، امتدح ستيل تيرينيس لمـا كـان قـد اعتبر عيبا، فلقد شعر أنه كان من الواجب تكريم الرومانيين؛ لأنهم قدموا عملا مثل Heautontimorumenos الذي احتوى "في مجموعه على أكثر من موضع يثير الضحك، لقد كـانو شعبا ذا طبع حميد، يرضيهم مرح راق مهذب."(٦٠)

وأصبح هدف الملهاة عند ستيل هـو "المـرح الراقـي المهذب" وليس السخرية والضحك، فهذا يساعد على تحقيـق الهدف الأخلاقي المراد، واستجاب كـولي كيبييـر Colley

Cibber وآخرون للمطلب العام النقدي والشعبي في نهايـة القرن السابع عشر الخاص بالدعوة إلـى مـسرح أخلاقـي؛ وذلك بوضع فاسق الملهاة غير الأخلاقي فـي عهـد إعـادة الملكية داخل حبكة تنتهي بأسفه وانـصلاح حالـه. وتتبـع مسرحية ستيل العاشق الكاذب Lying Lover (١٧٠٤) هـذا النموذج، فتصفها المقدمة بأنها ملهاة يمكن أن تكون تـسلية نظيفة في مجتمع مسيحي. ورغم أن البطـل يـدعي الحـب ويسكر ويقتل فإنه في الفصل الأخير يستيقظ من فساده مـع "ندم وأسف". ويعترف ستيل أن العواطف التي "أثارها هـذا الحدث ربما تكون مخلة بقواعد الملهاة إلا أنني متيقن أنهـا سليمة بالنسبة لقواعـد الأخـلاق". [٦١] وفـي مثـل هـذه المسرحيات حلت نماذج لشخصيات سلبية مع تعـاطف مـع الشخصية المحورية التي يحدث لها انقلاب، محل الـسخرية التقليدية تجاه شخصيات جونسون أو موليير التي لا يحـدث لها تغيير.

وفي عام ١٧٢٠ توصل ستيل إلى فكرة أخـرى كـان يأمل بها أن يقدم الفضيلة علـى نحـو إيجـابي وأن تكـون الشخصية المحورية نموذج يحتذى طول المسرحية. فيـذكر

في The Theatre (العدد ١٩، ١٧٢٠)، مسرحية فـي دور الإعداد وشخصيتها الرئيسية "ليس فيها ما يعيبها، وتـرفض المبارزة، ولكنها شخصية رجل ذي شهامة وشجاعة"، ويقول إن مثل هذا النموذج ذو نفع عظيم بالنسبة لهـؤلاء الـشباب الذين تخدعهم حماقات المسرح: "هؤلاء الشباب سـيرحبون أيما ترحيب بمثل هذه الشهامات عندما يصاحبها الجماليـات التي يقدمها الكاتب وهو يصورهم، إذا أراد أن يصورهم على نحو محبب".[٦٢]

هذه المسرحية التي كانت في دور الإعـداد وأصـبحت فيما بعد **العشاق الواعون The Conscious Lovers** ظـل يذكرها ستيل وأصدقاؤه لمدة عامين تاليين كنموذج يعلو فوق كل المسرحيات الأخرى المنافسة، وفاتحة لاتجاه جديد فـي الملهاة الإنجليزية. ولم يكن هذا الاتجاه الجديد يسر بالنـسبة لأديسون، وظل ذكر المسرحية يضايقه حتى إنه انبرى دفاعا عن وجهة النظر المخالفة حتى قبل افتتاحها، وفي عـدد ٦٥ من **The Theatre** يذكر ستيل ملهاة **جـورج إثيـريج** دون سواها مهاجما إياها لفسادها وانحلالها وكيـف أنهـا "علـى النقـيض تمامـا مـن الأخـلاق الـسوية والـذوق العـام

والأمانة،" [٦٣] وفي "دفاع عن فوبلينج فلاتر" (١٧٢٢) ينكـر دينيس مشروعية تجربة سـتيل مـشيرا إلـى أن هـوراس وأرسطو ورابين قالوا إن أسـاس الملهـاة هـو الـسخرية والضحك و"ما الذي يثير السخرية والضحك، سوى الطبيعـة الفاسدة والانحلال؟ يجب على الملهاة أن لا تمـدنا بنمـاذج سوية للمحاكاة، "لأن مثل هذه النماذج أشياء جادة، والضحك هو روح الملهاة، إن عملها الحقيقي هو عـرض أشـخاص أمامنا نستهجن وجهات نظرهم ونحتقر حماقاتهم، ومن خلال مشاهدة ما يحدث على المسرح نتعلم ما يجب أن نتجنب فعله على مسرح الحياة.[٦٤]

ولم تتناول مقدمة مسرحية العشاق الواعون التي كتبهـا ستيل هذه النقطة أكثر من هذا، لكن ستيل يؤكد في بـساطة على قناعته أن الملهاة لا بد وأن تحقق هدفها من خلال لمس شغاف قلوب مشاهديها وليس فقط بإثارة الضحك، وأيضا من خلال التعاطف وليس السخرية من الشخصيات التي تقدمها، "كل شيء له أساس في السعادة والنجاح لا بد وأن يسمح لـه بأن يكون هو الهدف من الملهاة"، ويقول "إن الابتهاج الراقي

إلى الفهرس

قد يبكي المتفرج تعاطفًا إذا تطور هذا الابتهاج وراق للعقـل والإحساس السليم."(٦٥)

واستمر هذا الجدل في شكل مقالات متبادلة ولـسنوات عديدة تالية، لكنها لم تقدم شيئًا جديدا ملموسا لموقفي دينـيس وستيل المعلنين، ولعل مقالة دينـيس نفـسه التـي سـماها ملاحظات عن مسرحية تسمى العـشاق الواعـون – ملهـاة Remarks on a Play, Call'd The Conscious Lovers,A comedy (١٧٢٣) هي المقالة الجديرة بالذكر هنـا، وفيهـا يهاجم كل من المسرحية والمقدمة، وردا على عبارة سـتيل "الابتهاج الراقي" التي كررهـا كثيـرا، يقـول دينـيس إن الابتهاج، مثل العواطف الأخرى، قد يظهر في أنواع عديـدة من الشعر "لكن هذا النوع من الابتهاج المصحوب بالـضحك هو وحده النوع الذي يميز الملهاة."(٦٦)

في المأساة، كما في الملهاة، كانت ملاحظـات سـتيل النقدية تتفق وروح العصر لكنها كانت متصارعة مع التراث، فبالإضافة إلى هجومه على مفهوم العدالة الشعرية، قدم فـي عام ١٧١٠ فكرة غير تقليدية (في العدد ١٧٢ من التـاتلر)، تقول إن كوارث الأمراء والعظماء لا تؤثر فينـا إلا قلـيلا؛ لأنها بعيدة عن اهتماماتنا، و "بدلا من هذه الصفحات المبالغ

فيها، كنت أظن أنه ربما يكـون مـن الأجـدى (أن يـنجح شخص) ويقدم هذه المخاطر التي تحدث لأشخاص عـاديين وغير مرتفعي المكانة". [٦٧] مثل هذه المسرحية التـي فيهـا شخصيات من الحياة العادية، بأصواتهم العالية، والمحن التي تحدث لهم من جراء فضيلة ليس لها ما يحميهـا أو رذيلـة ساذجة فطرية – مسرحية فيهـا كـل عناصـر المـسرحية العاطفية، وكتب ستيل عددا من القصص ونشرها في التاتلر، كان من الممكن أن ينشئ بها نوعا أدبيا جديدا لو قـام فقـط بأدوارها شخصيات في قالب درامي، وأول محاولة ناجحـة إلى حد ما في هذا الاتجاه قام با أرون هيل Aron Hill فـي مـسرحيته الإسـراف المـدمر Fatal Extravagance (١٧٢١)، وتعلن مقدمتها في دقة موقف ستيل:

إن الممالك المنهارة، والأبطال المصفدين في الأغلال

يزعجون العقل، لكنهم لا يؤلمون القلوب.

فالأحزان البعيدة عن مخاوفنا نحن

نتعجب لها، لكن دموعنا عنها بعيدة[٦٨]

وغطى النجاح العظيم لمـسرحية تـاجر لنـدن The London Merchant (١٧٣١) التـي كتبهـا جـورج ليلـو

إلى الفهرس

George Lillo (١٦٩٣ – ١٧٣٩)، علـى كـل محـاولات المأساة الشعبية السابقة، وكان نجاحها هو البدايـة الحقيقيـة والنموذج لهذا النوع من الدراما، ولم يكن تقليدها شيئًا منتشرا في إنجلترا، لكنها كانت حافزا قويا لكتاب آخرين في القـارة الأوروبيـة، تـزعمهم دينـيس ديـدروت Denis Didrot وجوتهولد ليسينج Gotthold Lessing ، وطور جهـد ليلـو الموقف النقدي لكل من ستيل وهيل على نحو جعله يبدو أكثر نضجا، فيزعم ليلو أن درايدن قد قال "إن المأسـاة الـشعرية هي أفضل الأنواع الأدبية وأكثرها نفعا"، ويخرج مـن هـذه المقولة إلى النتيجة الطبيعية الغريبة إلى حد ما، إنـه "كلمـا اتسعت الفائدة الأخلاقية لأي مأساة، كلما ازداد تفوقها علـى مثيلاتها من نفس النوع"[٦٩]، وذلك لأن الهدف الأول للمأساة أخلاقي "إثارة العواطف من أجل تـصحيحها عنـد هـؤلاء أصحاب الطبيعة الشريرة أو الذين يمتلكون كثيرا زائدا عـن الحد منها"، وعلى هذا لا يجب أن نوقف المأساة على أنـاس من الطبقة العليا دون غيرها"، فالذي يحقق التأثير الأخلاقـي هو حكايات الحياة الخاصة التـي تعـالج مواقـف يعرفهـا الجمهور. [٧٠]

إلى الفهرس

أما الجيل التالي للكتاب الإنجليز الهامين في المأساة فلقد تحول عن الاهتمامات الأخلاقية إلى أخرى نفسية، متـسائلين – ليس عن كيف تثير المأساة جمهورها – بل عن لماذا تكون الأحداث المؤلمة والتي تسبب لنا كدرا في الحياة، ممتعة في المسرح، وللإجابة على هذا التساؤل يرجع ديفيد هيوم David Hume (١٧١١ – ١٧٧٦) إلى ديكـارت وإدمونـد بيـرك Edmund Burke (١٧٢٩ – ١٧٩٧)، وهوبس مع اخـتلاف إضافات كل منهم للنظرية.

ويستشهد هيوم في "عن المأساة" (١٧٥٧) بما قاله جين ديبو في تأملات نقدية فـي الـشعر والرسـم Reflexions critiques sur la poesie et sur la peinture (١٧١٩)، التي تبع فيها ديبو وجهة نظر ديكارت التي تقول إن أية إثارة عاطفية تحمل في طياتها مصدرا للسعادة، ويقول هيوم إنه إذا كان هذا هو كل همنا فإن الأحداث حتـى غيـر السارة في الحياة يمكن أن تسعدنا أيضا، ويـضيف الـشرط المهم الذي كان قد ألمح إليه فونتنيل، وهو أننا نحتاج عنصر نسيطر به على الإثارة، ويتأتى هذا في المسرح عندما ندرك أننا نشاهد عملا خياليا، ويتيح هذا الإدراك للمتفرج أن يحول هذه الأحاسيس التي أثارتها الأحداث المؤسفة إلـى مـشاعر

استمتاع بنجاح العمل الفني وهذه المشاعر متكافئة مع، إن لم تكن أقوى من المشاعر الأولى، ويدين هيوم انتصار الـشر والأسباب التي يسوقها ليست أخلاقية كما هـو الحـال مـع دينيس، بل هي أسباب جمالية، فمثل هـذا العـرض يثيـر أحاسيس قوية للغاية، ولا يمكن أن يتواجـد العمـل الفنـي بدونها، وإذا أحكم بناء المأساة، فإنه يمكنها أن تصل بالمتفرج إلى منطقة خاصة بها، منفصلة عن العالم الحقيقي، وهي بهذا لا تقلل أو تضعف الأحاسيس المؤلمة التي أثيرت طالما أنها تصور الأحداث "وتمزجها مع إحساس جديـد. "[٧١] وهكـذا يصل هيوم إلى وجهة نظر متعارضة تماما مع الالتزام بمبدأ المشابهة الكاملة مع الواقع الذي قال بها ليلو. وهو بهذا يسبق كانت والرومانسيين في القول بأن الفن يقدم عالمه وتجربتـه الخاصة التي تختلف عن الحياة وتتشكل فيها أحاسيس الحياة اليومية على نحو مميز وجديد.

وعن نفس هذه المشكلة يتحدث **إدموندبيرك** **Edmund Burk** **في بحث في أصول أفكارنا عن الـسامي والجميـل** **Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful** (١٧٥٦)، فيقر بأن هناك بعض السعادة تنشأ من وعينا أن المأساة من صنع الخيال، لكنـه ينكـر أن

إلى الفهرس

يكون هذا جزءا من استجابتنا العاطفية، فـإذا كـان النـاس يستمتعون بمأساة من صنع الخيال، فكيف نفـسر تجمهـرهم لمشاهدة تنفيذ أحكام الإعدام العامة، ولماذا يفـضلونها علـى أفضل المآسي؟ لماذا يستمتعون بمشاهدة البراكين والحرائـق الهائلة؟ لا بد أنهم يستمتعون بمشاهدة مشاهِد الـدمار هـذه بشرط أن لا يكونوا هم أنفسهم مهددون، ومع تشابه وجهـة النظر هذه مع ما يقوله هوبس يختلف بيرك في أنه لا يرجع مصدر السعادة إلى حصانة المتفرج نفسه، بل في اشـتراطه وجود الحصانة بينما "نستمتع بمعانـاة الآخـرين، واقعـا أم خيالا." (٧٢)

فـي كتابـه عناصـر النقـد Elements of Criticism (١٧٦٢)، يؤيـد هنـري هـوم Henry Home (١٦٩٦ – ١٧٨٢) ما قال به كل من هيوم وبيرك في تحليل الأدب من خلال علم النفس والأحاسيس، لكنه يدين الفرنـسيين الـذين يؤسسون تطبيقاتهم على نظريات هـومر وأرسـطو، وفـي تفسيره للمأساة يصل هنري هوم إلى نتيجة مهمة تميزه عـن هيوم وبيرك، فبينما اشترط الاثنان ابتعاد وعـدم المـشاركة العاطفية من جانب المتفرج، يؤكد هنري هوم على وجودهـا

فيقول: إن المأساة تثير هؤلاء الذين "لـديهم أي قـدر مـن الإحساس" يمكنهم من التعاطف، إنه إحساس يجعلنا "نتعاطف مع شخص ما في محنة، ومع هذا يختلف هذا الإحساس عن حب الذات."(٧٣) ورغم أن هذا يسبب قدرا من التـألم فإنـه يرضينا ويجعلنا أشخاصا أفضل، وهكذا يعود هنري هوم بما يقوله عن الأحاسيس إلى الوظيفة الأخلاقية للشعر.

ومنذ بداية القرن، وكما رأينا في النزاع الذي دار بـين دينيس وستيل، ومرجعية قواعد الكلاسيكية الجديدة تتهـددها الدعوات إلى استخدام العقل، ومع مـرور الـسنين اتجهـت الدعوة إلى علم النفس، وعلى هذا الأساس هاجم هنري هوم تصلب قواعد الكلاسيكية الجديدة الفرنسية، وفعل نفس الشيء معاصره صمويل جونـسون Samuel Johnson (١٧٠٩ – ١٧٨٤) ، أهم نقاد العصر، وفي العدد ١٥٦ من ذا رامبلـر The Rambler (١٧٥١) نقرأ أدق العبارات التي تعبر عـن اتجاه جونسون، ومعها عدد من الملاحظات عـن المـسرح، يقول جونسون إننا لا يجب أن نأخذ بكل مـا ورثنـاه مـن القواعد، "فبعضها يمكن اعتباره أساسيا لا يمكن الاسـتغناء عنه، والبعض الآخر مفيد ومناسب، وهناك قواعـد أخـرى

يفرضها العقل والضرورة، وأخرى يفرضها التراث الجامد، وأخرى يدعمها نظام الطبيعة وعمليـات الفكـر، وأخـرى صنعتها الصدفة أو أجازها النموذج، وهي لذلك محل النزاع والتبديل"[٧٤] وعلى كل كاتب أن يميز بين قواعـد الطبيعـة وقواعد العادة، وأن يتمسك بالأولى تماما، ومن بين قواعـد العادة يذكر جونسون وحدة الزمان، وبنية الفصول الخمـسة، والالتزام بثلاث شخصيات فقط تتحدث على المسرح، ويقول إن العقل والطبيعة يؤكدان على وحدة الحدث ووجود بطـل مميز وحيد، وعلى مزج العناصر المأساوية والملهاوية معا – رغم أن جونسون يبدي شعورا بعدم الارتياح ناحية الجزئيـة الأخيرة قائلا إن شكسبير ربما كان قد أنجز أعمـالا أكثـر تأثيرا لو أنه "لم ينـاقض نفـسه ووضـع المهـرجين فـي مآسيه."[٧٥]

على أن هذا التشكك بخصوص جدوى خلط العناصـر المأساوية والملهاوية معا، نراه قد اختفى عام ١٧٦٥ عنـدما كتب جونسون مقدمة طبعته لأعمال شكسبير، التي يقول فيها "إن النوع الوحيد من الشعر الذي يطول إمتاعه للكثير مـن الناس، هو ذلك النوع الذي يصور الطبيعة العامة"، ولا يوجد

من يضارع شكسبير في هذا المجال". [٧٦] فهو عندما يمزج العناصر الملهاوية والمأساوية معا إنما "يقدم الطبيعة الدنيوية الحقيقية التي يمتزج فيها الخير مع الشر، والمتعة مع الألـم، في صور متعددة لا يمكن حصرها" ، وهذا الـرأي ينـاقض بالتأكيد القواعد التقليدية، فجونسون يأخذ بوجهة نظر هوراس الخاصة بهدف الشعر والتي تقول إن الشعر "يعلم وهو يمتع"، والمسرح المختلط هنا يعلم أكثر؛ لأنه يمثل حقيقة الـصورة التي يعمل بها العالم."[٧٧] وأدت هذه المحاورة بجونسون إلى أن يتفق مع أديسون حول فكرة العدالة الشعرية، في كتابـه حياة الشعراء الإنجليز Lives of the English Poets يقول إن "للشاعر الحرية الكاملة في أن يبالغ في تصوير الشر طالمـا أن الحياة تسمح بأن يرتع فيها الشر، وإذا كان الشعر محاكاة للحقيقة فلا بد أن يصور العالم في صورته الحقيقية.[٧٨]

ومع هذا، كانت هناك مواقف في بداية حياة جونـسون الأدبية عبر فيها عن تخوفه من أن الانسياق المبالغ فيه تجاه الاستجابة لرغبة المتفرج الطبيعية في أن يرى الشر يعاقـب والخير يكافأ، قد يضعف من تأثير المسرحية، ولـم يـستطع جونسون أن يذهب إلى الحد الذي ذهب إليه أديسون الذي قال

إلى الفهرس

أن معالجة تيت Tate لمسرحية الملك لير – التي يسمح فيها لكورديليا في نهاية المسرحية أن توصل العيش في سعادة – هذه المعالجة ضيعت "نصف جمال" المسرحية الأصـلية[٧٩]، ويعترف جونسون أن موت كورديليا في نهايـة المـسرحية الأصلية قد أفزعه حتى أنه لم يتحمل إعادة قراءة النهاية مرة ثانية إلى أن قام بنشرها عام ١٧٧٠، فرغم "أن المـسرحية التي ينجح فيها الشرير، ويفشل فيها الطيب، هي بـلا شـك مسرحية جيدة؛ لأنها تصوير عادل لما يحدث في الحياة مـن أحداث شائعة"، فإن حب الناس المعتـدلين للعدالـة سـيخلق عندهم بالتأكيد شعورا بالسعادة إذا ما "تحققت أهداف العدالة" وأخذ الطيبون المميزون فرصتهم.[٨٠]

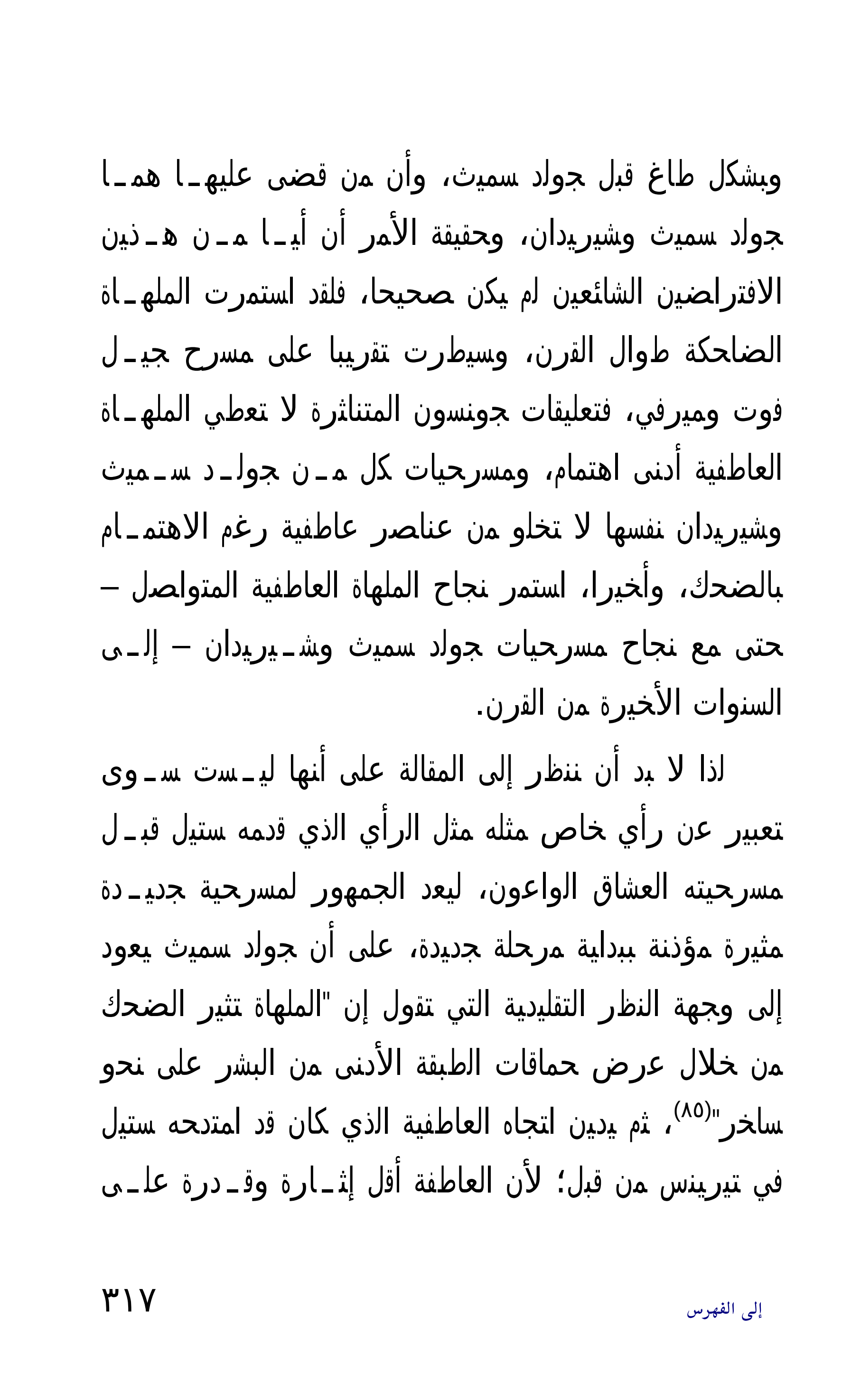
ويقبل جونسون بشكل عام الاتجاه القائل بضرورة أخـذ المآسي من مواقف في حياة الطبقة الوسطى، على أساس أن هذه المواقف تمثل الحقيقة، لأن "الأحاسيس تتزايد عند هـذه الطبقة على نحو أكبر مما يحدث في طبقة الأباطرة والملوك التي تتناولها المآسي." [٨١] أما بالنسبة للملهاة العاطفية، فإننا نجد أن جونسون – وكما تبين ذلك كتاباته – لـم يظهـر أي تأييد لها، وظل يؤمن بأن المرح ضرورة للكوميديا، ويمتدح

مسرحية جولد سـميث Goldsmith تنحنـي لتنتـصر She stoops to Conquer كعمل تتحقق فيه غاية الملهاة العظمـى – وهي أن تجعل المتفرج يضحك.[(٨٢)]

والحق أن الملهاة العاطفية اختفت في الـسنوات التـي تلـت ١٧٥٠ مباشرة، وظل هذا الوضع لفترة، عاد فيـه كتـاب مثـل صمويل فوت Samuel Foote ، وآرثر ميرفـي Arthur Murphy وجورج كولمان George Coleman إلى الغاية التقليدية للملهاة وهي "كشف حماقات وسخافات الناس"، كما يقول فوت في مقدمة الذوق Taste (١٧٥١)[(٨٣)] ، لكن جيل جديد للملهـاة العاطفيـة تزعمـه ريتشارد كيمبرلاند Richard Cumberland (١٧٣٢ – ١٨١١) ، ظهر في الستينيات من القرن الثامن عشر، ووجهة نظر كيمبرلاند للملهاة، كما يعبر عنها في الذكريات Memoirs (١٨٠٦) أقرب إلى وجهة نظر ستيل منها إلى تلك التي عند جونسون أو فوت. فينتقد كيمبرلاند كل من ويليام كونجريف وجورج فاركور لتقديمهما الرذيلة على نحو مثير للناظرة، ولتغاضيهما عن كـل شـر ارتكب في ظرف. ويقول كيمبرلاند إنه كان الواجب عليهما، بدلا من ذلك أن يصورا أفـضل الشخـصيات فـي أزهـى صورة، وأن لا يلبسا الرذيلة والفساد لباس الإثارة الكاذبـة،

وأن يسعيا إلى إظهار التناقض – في حدود مـا تـسمح بـه قواعد الفن – بين الخير والشر، وهذا التناقض هـو جـوهر الفن.(٨٤) وهذا يفسر سر اهتمام كيمبرلانـد ورجوعـه فـي مسرحياته إلى شخصيات كانت في الماضي موضعا للسخرية أمثال الأوسكتلندي والأيرلندي والاستعماري واليهودي.

وأفضل وثيقة عن النزاع الذي دار واستمر طوال القرن الثامن عشر حول ما إذا كانت الأولوية في الملهاة للعاطفة أم للمرح، نجدها بالتأكيد في مقالة عن المسرح Essay on the Theatre (١٧٧٣) التي كتبـه أوليفـر جولدسـميث Oliver Goldsmith (١٧٢٨ – ١٧٧٤) ، وشـهرة هـذه المقالـة القصيرة لجولد سميث والتي دعمها ظهور مسرحيته "تنحني لتنتصر" ومعها مسرحيات ريتشارد برينسيلي شيريدان وهي أول مسرحيات الفترة عمرا، كل هذا غير وجهة نظرنا إلـى نحو سلبي إلى حد كبير بخصوص ما كان يحدث بالفعل في النظرية الدرامية وأعمال تلك الفترة، وكما يقـول العنـوان الفرعي للمقالة "الضحك والملهاة العاطفية" هناك مقارنة بـين الملهاة العاطفية والإنجاز الذي حققته المسرحيات التي جاءت بعدها؛ لأن هذا يوحي بأن الملهاة العاطفية كانـت موجـودة



وبشكل طاغ قبل جولد سميث، وأن من قضى عليهـا همـا جولد سميث وشيريدان، وحقيقة الأمر أن أيـا مـن هـذين الافتراضين الشائعين لم يكن صحيحا، فلقد استمرت الملهـاة الضاحكة طوال القرن، وسيطرت تقريبا على مسرح جيـل فوت وميرفي، فتعليقات جونسون المتناثرة لا تعطي الملهـاة العاطفية أدنى اهتمام، ومسرحيات كل مـن جولـد سـميث وشيريدان نفسها لا تخلو من عناصر عاطفية رغم الاهتمـام بالضحك، وأخيرا، استمر نجاح الملهاة العاطفية المتواصل – حتى مع نجاح مسرحيات جولد سميث وشـيريدان – إلـى السنوات الأخيرة من القرن.

لذا لا بد أن ننظر إلى المقالة على أنها ليـست سـوى تعبير عن رأي خاص مثله مثل الرأي الذي قدمه ستيل قبـل مسرحيته العشاق الواعون، ليعد الجمهور لمسرحية جديـدة مثيرة مؤذنة ببداية مرحلة جديدة، على أن جولد سميث يعود إلى وجهة النظر التقليدية التي تقول إن "الملهاة تثير الضحك من خلال عرض حماقات الطبقة الأدنى من البشر على نحو ساخر"[٨٥]، ثم يدين اتجاه العاطفية الذي كان قد امتدحه ستيل في تيرينس من قبل؛ لأن العاطفة أقل إثـارة وقـدرة علـى

إلى الفهرس

التعليم من الضحك، فهي تجعلنا نتعاطف مع من فيهم هـذه الحماقات والأخطاء، ويقول جولد سميث أن سـبب شـيوع الملهاة العاطفية الظاهر يعود إلى السهولة التي تكتـب بهـا، ومن المؤكد أنها ستختفي إذا ما رغب الجمهور فـي شـيء أفضل.

ومن الملاحظ أن نقاد القرن الثامن عشر بداية بـ دينيس ونهاية بجولد سميث قد أخذوا – كل على طريقته – بمرجعية أرسطو، وفسروه على ضوء المدرسة الفرنسية، لم يكن هذا بمستغرب؛ لأن الترجمة الإنجليزية المعيارية لأرسطو (فـي الفترة ١٧٠٥ – ١٧٧٥) لم تكن ترجمة مباشرة من الأصل، لكنها من نسخة داسير الفرنسية، وفي عـام ١٧٧٥ ظهـرت ترجمة غير معروف من قام بها، إلا أن فيها نقل أمين لبعض صفحات النص الأصلي، ولم تعرف إنجلترا نصا خاليا مـن كل أثر فرنسي تقريبا إلا عام ١٧٨٨ بظهور ترجمة هنـري جيمز بـاي Henry James pye (١٧٤٥ – ١٨١٣) ، وفـي العام التالي حلت محلها ترجمـة تومـاس تـوينج Thomas Twing (١٧٣٥ – ١٨٠٤)، فكانت أكثر دقة وظلت الترجمة المعيارية الإنجليزية لفترة طويلة، ورغم الأهميـة الكبيـرة

لتعليقات كل من باي وتوينج، فإن توينج يتميز بأنه يـرفض صيغة هوراس التي غيرت ولزمن طويل مقولات أرسـطو عن الغرض من الشعر، ويقول إننا "في كل ما قاله أرسطو، لا نجده يؤيد الفكرة التي فجرها النقد العقلي الآن – ألا وهي أن غرض الشعر هو التعليم والاستفادة".(٨٦)

ومع إخلاص باي لأرسطو، إلا أنه يختلف معـه فـي مواقع عدة، وعلى الأخص بشأن المكانة الأول التي أعطاهـا الفيلسوف الإغريقي للعرض المسرحي، ويعتـرف بـاي أن المسرح أقل من فن الرسم من حيث التأثير البصري العـام، لكنه يقول إن قوة التمثيل في المسرح تجعله يتفوق على كـل الفنون الأخرى، والذي يشد انتباهه على الأخص هم الممثلون في الملهاة التي تتناول الحياة العادية، ففيها ينصهر التمثيـل مع الواقع، يقول: بعد مشاهدتي لمسرحيات جورج بارنويل، الفـضول القاتـل The Fatal Curiosity والمقـامر The Gamester أنهض وبداخلي إحساس أنني كنت بالفعل أعيش أحداث حقيقية في الحياة."(٨٧)، وحتى المأساة التي تبدو بعيدة إلى حد ما عن الحياة اليومية، استفادت هي الأخـرى مـن الإنجازات الحديثة في مجالي التمثيل وبناء المشاهد، الأمـر

الذي جعل العرض يبدو أكثر صدقًا من أية عروض شاهدها الإغريق، ويذهب باي إلى القول بأن أرسطو ربما كان قـد غير رأيه حول أهمية العرض إذا ما أتيح له مشاهدة جاريك في الملك لير أو سيدونس في إيزابيلا.

إنه لشيء مثير حقا أن نجد مثل هذا التـضخيم لـدور الممثل في تعليق على أرسطو، مما يدل على أن فن التمثيـل قد وصل إلى هذه الدرجة المتطورة التي تجعل النقاد تهلـل له، ويقول باي إن تميز ديفيد جاريك David Garrick ومـن عاصره من الممثلين ساهم في هذا التطور، ولم تكن مصادفة أن أول الكتابات الخاصة بنظرية وممارسة التمثيل ظهـرت أثناء حياة جاريك الفنية، ولقـد خـط جاريـك نفـسه أول الدراسات في هذا الاتجاه أسماها بحث موجز في فن التمثيل A short Treatise on Acting يعرف فيه التمثيل أنه "تـسلية على المسرح يشترك فيها الصوت والحركة الجسدية والتعبير البصري، لمحاكاة أو تجسيد الأحاسيس والمشاعر الناشئة عن الطبائع المختلفة، والفضائل، والشرور التي تحدث للطبيعـة الإنسانية."[٨٨] ويجب علـى الممثـل أن يلاحـظ الطبيعـة الإنسانية، التي هي المادة الخام له، عن كثب، وأن لا يكتفي

أبدا بالتقليد البسيط لها؛ لأن كل شخصية تعبر عن المـشاعر بشكل مختلف، وعلى الممثل أن "يهضم" ملاحظاته في عقلـه ويغذيها من حرارة مفهومه، ويترجمها حسبما يري ليصل بها إلى التعبير الكامل الخاص به.

وشغلت طريقة الممثل في التعبير عن المشاعر اهتمـام مقالتين تاليتين لآرون هيل وصمويل فوت: مقال عـن فـن التمثيـل Essay on the Art Acting (١٧٤٦) وبحـث فـي المشاعر Tratise on the Passions (١٧٤٧)، يحاول هيـل في مقالته أن يجعل من فن التمثيل مـسألة آليـة مبرمجـة، ويقول إنه من الممكن اختصار كل الأحاسيس الدرامية إلـى عشرة: الفرح والحزن والخوف والغضب والشفقة والاحتقار والكراهية والغيرة والتعجب والحب، فيعرف كل منها شارحا مع أمثلة من المسرح، محللا من خلال حركات جسدية، وهو مع هذا يحذر الممثلين على الأخص من تقليد المشاعر علـى نحو آلي، بل يجب أولا ودائما أن يخلق الخيال وبقـوة هـذا الشعور في العقل كما لو كان يحدث في الطبيعة، وهذا بدوره يطبع شكل هذا الشعور على عضلات الوجه في البداية، ثـم بعد هذا على عضلات الجسم، ومـن ثـم علـى الـصوت

إلى الفهرس

والإيماءات، ويخرج تصور هيل لعملية التمثيل من رغبته في أن يتأكد الممثل دائما أنه يعبر عن الشعور المـراد التعبيـر عنه على نحو سليم وعميق.

أما هدف مقالة فوت والذي يعلنه فـي البدايـة، فيبـدو مشابها لما قاله هيل، يقول فوت إن الهدف هو "دراسة نـشأة وتطور العواطف وأيضا تأثيراتها على أعـضاء أجـسامنا"، لكن يبدو أن فوت كان يقـصد الجمهـور بمقالتـه ولـيس الممثلين، فيضرب أمثلة يستطيع بها القراء الحكم على صدق ودقة ما يحاكى على المسرح، "(٨٩) أيضا يحاول أن يتحاشى الجمود في طريقة هيل، فبعد أن يذكر بعـض الملاحظـات العامة عن العواطف، يقول ثانية ما كان جاريك قد قاله عـن كيف أن التأثيرات تختلف عند الناس، وغالبـا مـا تكـون مختلطة ومعقدة.

وفي عام ١٧٥٠ ظهرت دراسة تحت عنـوان الممثـل The Actor وهي دراسة أكثر شمولا عن فن التمثيـل فيهـا نماذج إنجليزية قدمها جون هيل وكتبها بيير ريموند سـينت دي ألباين Pierre Remond de Sainte-Albine تؤكـد هـذه الدراسة على العاطفة عند التمثل، وبالتحديد على ضرورة أن

يكون لدى الممثل قدرة طبيعية على أن يعطي الشخصية التي يلعبها ما يناسبها من عواطف، لكن منظري المسرح انتقـدوا تركيز الدراسة فقط على استخدام العواطف، مهملة الجانـب العقلي والفني عند الممثل، وجاء أهم انتقـاد مـن ديـدرو Diderot في "إشـكالية ممثـل الملهـاة" Paradoxs sur le comeiden التي يناقشها في فصل متأخر، وفي إنجلترا كان هناك رفضا قويا لهذا التأكيد على الجانب العاطفي فقط عنـد الممثل، وكان هناك أيضا محاولة للوصول إلى نظرية أكثـر اتزانـًـا، فتحــدث جيمــز بوزويــل James Boswell (١٧٤٠ – ١٧٩٥) في مقالته عن مهنـة الممثـل On the Profession of a player (١٧٧٠) عن "العاطفة المزدوجـة" عند الممثل "كقدرة غامضة" تمكنه من أن يقـوم بالشخـصية التي يلعبها. ويقول بوزويل إن المشاعر والعواطـف التـي يصورها الممثل لا بد وأن "تسيطر تماما على عقله الباطني، بينما تبقى شخصيته الحقيقية بعيدة كلية.[٩٠]

إلى الفهرس

حواشي الفصل التاسع

1- William D'Avenant, Gondibert: An Heroic Poem (London: 1651), 22-23.
2- Thomas Hobbes, An Answer to Davenant's Preface (London, 165, 1651), 84.
3- Richard Flecknoe, Love's Kingdom (London, 1664), 67v.
4- John Dryden, Works, 19 vol. (Berkeley, 1956-79), 8:99.
5- Robert Howard, "To the Reader," in Dramatic Works, (London, 1722), A4v.
6- Dryden, Works, 17:15.
7- Ibid., 17:7.
8- Ibid., 51.
9- Ibid., 74.
10- Ibid., 9:18.
11- Ibid., 171.
12- Ibid., 5.
13- Thomas Shadwell, Complete Works, 5 vols. (London, 1927), 1:83-84.
14- Ibid., 184.
15- Ibid., 100.
16- Dryden, Works, 3:244.
17- Johm Milton, Works, 18 vols. (New York, 1931-38), 1.331.
18- Dryden, Works, 11:10.
19- Ibid., 12.
20- Ibid., 201.

21- Thomas Rymer, Critical Works (New Haven, 1956), 2-3.
22- Ibid., 57.
23- Ibid., 22.
24- Ibid., 42.
25- Samuel Butler, The Cemuine Remains in Verse and Prose (London, 1759), 165.
26- Dryden, Dramatic Works, 6 vols. (New York, 1968), 3:418 (London, 1759), 165.
27- Ibid., 4:87.
28- Ibid., 5:14.
29- Ibid., 16.
30- Ibid., 122.
31- Dryden, Essays, 2 vols. (oxford, 1900), 2:102.
32- Ibid., 147.
33- J.E. Spingarn, ed. Critical Essays of the Seventeenth Century, 3 vols. (Bloomington, 1957), 3:16.
34- William Temple, Essays (Oxford, 1909), 43.
35- Spingarn, Critical Essays, 3:248.
36- Ibid., 3:229.
37- Ibid., 3:228.
38- Jeremy Collier, A Short View of the Immortality and profaneness of the English stage, (London, 1698), 1.
39- See Rose Anthony, The Jeremy Collier stage Controversy 1698-1726 (Milwaukee, 1937), for a complete listing.
40- Dryden, Essays, 2:272.
41- John Dennis, Critical Works, 2 vols. (Baltimore, 19939-45), 2:147.

إلى الفهرس

42- Ibid., 1:335.
43- Ibid., 385.
44- George Farquhar, Works, 2 vols. (New York, 1967), 2:335.
45- Ibid., 336.
46- Ibid., 343.
47- Richard Steele, No. 99 (Nov. 26, 1709), The Tatler, ed. G.A. Aitken, 4 vols. (New York, 1970), 2:334.
48- Joseph Addison, No. 40, The Spectator, ed. Donald f. Bond, 5 vols. (oxford, 1925), 1:171.
49- Ibid., 169.
50- Steele, Tatler, 2:233.
51- Dennis, Critcal Works, 2:19.
52- Ibid., 18.
53- René Descrates, Philosopical Works, trans. E.S. Haldane and G.R. Ross, 2 Vols. (Cambridge, 1911), 1:373.
54- Dennis, Cririical Works, 1:246.
55- Thomas Hobbes, The Elements of Law, ed f. Tönnies (Cambridge, 1928), 35.
56- Hobbes. De rerum natura, trans. H.A.J. Munro (London, 1914), 41.
57- Addison, Spectator, 1:32.
58- Ibid., 4:68.
59- Dennis "On the Vis Comica," (1717), in Critical Works, 2:160.
60- Steele, Spectator, 4:280.
61- Steele Plays (Oxford, 1971). 115.
62- Steele, No 19, The Theatre, (Oxford, 1962).
63- Addison, Spectator, 1:280.

إلى الفهرس

64- Dennis, Crirical Works, 2:215.
65- Steele, Plays, 298.
66- Dennis, Crirical Works, 2:260.
67- Steele, Tatler, 3:306.
68- Aaron Hill, Works, 4 vols. (London, 1753-54), 1:291.
69- George Lillo, The London Merchant, (Lincoln, 1965), 3.
70- Ibid., 4.
71- David Hume, Four Dissertations (London, 1757), 193, 199.
72- Edmund Burke, Philosophical Enquiry (London, 1756), 78.
73- Henry Home, Lord Kames, Elements of Criticism, 2 vols. (London, 1762), 1:448.
74- Samuel Jonson, Works, 14 vols. (New Haven, 1958-78), 5:67.
75- Ibid., 69.
76- Ibid., 7:61-62
77- Ibid., 66-67.
78- Jonson, Lives of the English Poets, 2 vols. (London, 1905), 2:135.
79- Addison, No. 40, Spectator, 1:170.
80- Jonson, Works, 7:704.
81- Jonson, Letters, 2 vols. (New York 1892), 1:162.
82- James Boswell, Life of Jonson, 6 vols. (Oxford, 1934-50), 2:233.
83- Samuel Foote, Works, 2 vols. (London, 1799), l:iii.
84- Richard Cumberkand, Memoirs (London, 1806), 141.

85- Oliver Goldsmith, Collected Works, 5 vols. (Oxford, 1966), 3:210.
86- Thomas Twining, Aristotlle's Treatise on Poetry (London: 1789), 561.
87- Hernry james Pye, A Commentary Illustrating the poetics of Aristotle (London, 1792), 116-17.
88- David Garrick, An Essay on Acting (London, 1744) 2.
89- Foote, A Treatise on the Passions (London, 1747), 3,8.
90- Boswell, "On the Profession of a player" London Magazine, Sept. 1770, 469-70.

الفصل العاشر

فرنسا في القرن الثامن عشر

إلى الفهرس

فرنسا في القرن الثامن عشر

لم تكن حالة المسرح الفرنسي في بداية القـرن الثـامن عشر سوى صورة مكررة ضعيفة لحاله في القـرن الـسابع عشر بنفس اهتماماتهـا واتجاهاتهـا، وتبـين الملاحظـات المتواترة في النظرية المسرحية في العشر سنوات الأولى من القرن، وخاصة التي كتبها كتاب مسرح ممارسون، أن هؤلاء الكتاب لم يكونوا راغبين في الاستقلال بتفكيرهم عن الأفكار التي قال بها منظرون سـابقون أمثـال مـوليير وراسـين، فينظرون للملهاة – مع تبجيلهم لموليير – على أنها بطبيعتها أقل من المأساة، على أننا نجد كاتبا مثل ألين – رينيه لوساج Alan-Rene le Sage (١٦٦٧ – ١٧٤٨) يختتم مـسرحيته الأعرج الشرير Le diable boiteux (١٧٠٧) بنزاع فكـاهي بين كتاب المأساة وكتاب الملهاة، ذاكرا أن كل نوع يتطلـب مهارة مختلفة، لكنها لا تقل عن الأخرى[١] وفي تعليقه علـى مسرحيته تروكاريت Turcaret (١٧٠٩)، يـستعيد لوسـاج شخصيات الشيطان ودون كلوفاس مـن الأعـرج الـشرير، ليعلقا على المسرحية قبل وبعد عرضها، فيشكو الشيطان أن

الشخصيات لا يمكن التعاطف معها، رغم تحقق الغرض من الملهاة وهو "جعل المتفرجين يكرهون الرذيلة،" ثـم يـشكو فارس إسباني أن حبكة المسرحية ضعيفة، فيرد كلوفـاس أن الفرنسيين، على عكس الإسبان "يهتمون بدراسة الشخـصية قبل الحدث المعقد."(٢)

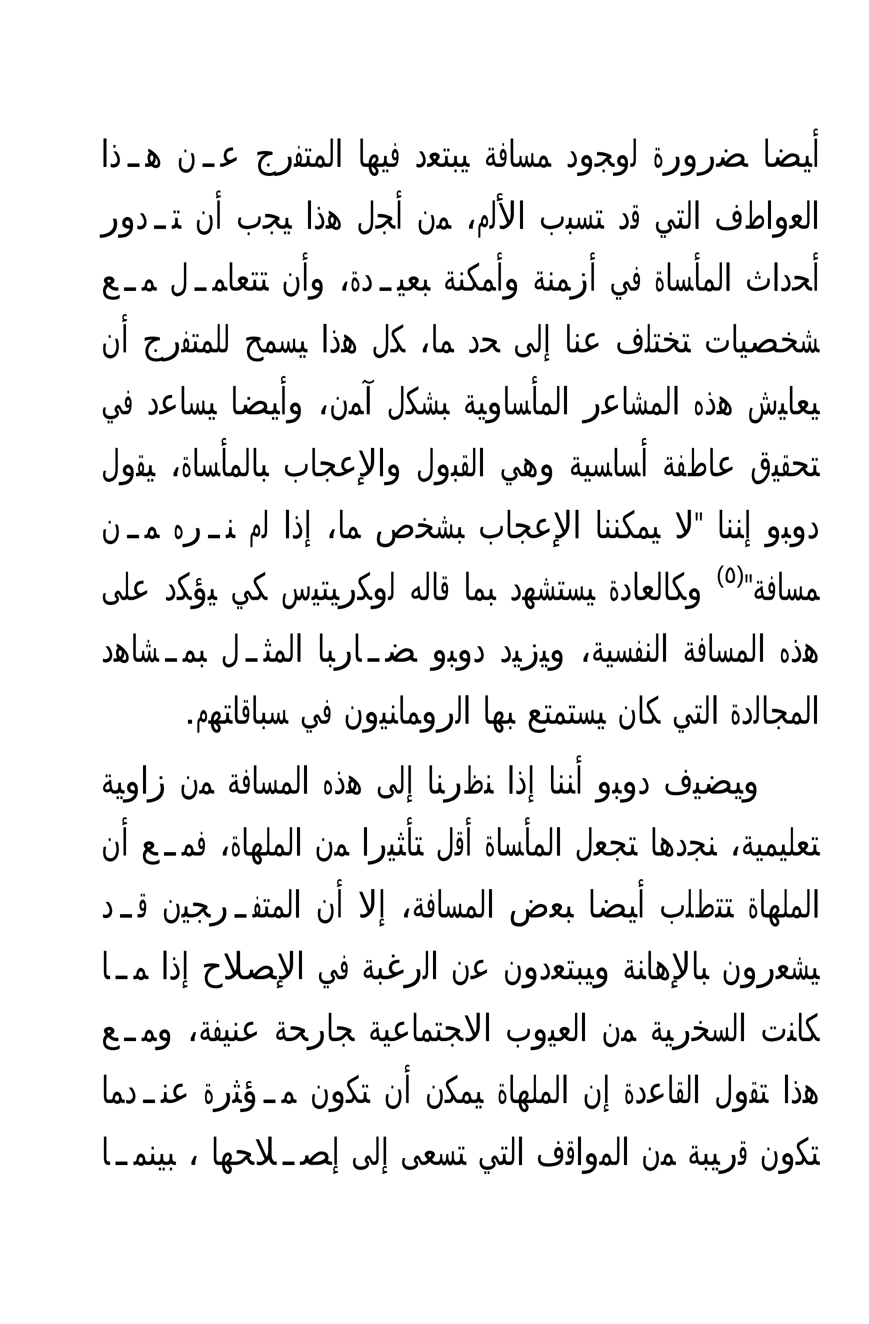
أما أهم مؤلف للمأساة في بداية القرن، بروسير جويلوت Prosper Joylot (١٦٧٤ – ١٧٦٢)، فقد التزم تماما بقواعد الكلاسيكية الجديدة سواء في مسرحياته أو المقـدمات التـي كتبها لها، ففي مقدمة مـسرحية أتـرى وثيـست Atree et Thyeste (١٧٠٧) ، يفتخر بتلك العناية الفائقة التي أولاهـا لتشذيب تفاصيل عنيفة في المسرحية الأصل، وذلك حتـى لا يغضب مشاعر جمهوره، أو ينتهك آداب اللياقة، وفي مقـدم مسرحية إليكترا Electre (١٧٠٨)، يعترف أنه قـد صـنع حبكة أكثر تعقيدا من تلك التي في المسرحية الأصلية، لكنـه يبرر ذلك قائلا أن هذا جعل المسرحية أكثر إثارة لجمهـور العصر الحديث، وحتى في مقدمة أعماله الكاملـة (١٧٥٠)، يقدم اعتذاره عن انتهاكاته المتكررة للقواعد في أعماله، حتى وإن كانت قد أسعدت الجمهور، فيقول: "إنه خطأ عظـيم أن

ننظر إلى الخطأ الذي أنتج أشياء جميلـة علـى أنـه لـيس بخطأ.[٣]

وأول دراسة هامة في النظرية المسرحية فـي القـرن الجديد قدمها الفيلسوف فرانـسوا دي فينيلـو Francois de Fenelon (١٦٥١ – ١٧١٥) في كتابه رسالة إلى الأكاديمية الفرنسية عن البلاغـة والـشعر والتـاريخ Lettre Ecrite a L'Academie Française sur L'eloauence, La poesie, L'histoire, etc. التي كتبها كورقة عمل للأكاديمية الفرنسية استجابة لطلب من رئيسها، في هذه الدراسة جزء كامل عـن المأساة وآخر عن الملهاة، عبارة عن ملخصات ممتازة لرأي النقد الكلاسيكي في تلك الفترة، تصبغها نبرة أخلاقية. فعلـى المأساة أن تقدم "أحداثًا عظيمة" وأن تثير "عواطف قويـة" ، لكن على نحو لا يفسد المتفرج، ولهذا لا يجـب أن تـصور المأساة مشاعر غير سوية حتى وإن كان القصد علاجها، ولا يجب أن تصور الحب الدنس – وهو موضوع أدانه القـدماء ولـ ـ ـ ـم يدنـ ـ ـ ـه – للأسـ ـ ـ ـف – راسـ ـ ـ ـين. ولا بد أن تناسب لغة المأساة كل من الشخـصية والموقـف، ومن الممكن أن تكون بسيطة غير مزخرفة إذا كانت هنـاك فائدة لذلك، وفي الملهاة التي تعالج موضوعات خاصة، تأخذ

اللغة نبرة أقل بشكل عام، ترتفع أحيانًا في مواقـف معينـة، وفي هذا الصدد يمتدح فينيلون ويقول إنه تفوق على تيرينس في هذا المجال، رغم أن الكاتب الفرنسي يؤخذ عليه أحيانًـا استخدام لغة سوقية، وشخصيات مبالغ فيها، وسـخرية مـن الفضيلة، وهذه مسائل يرجعها فينلون إلـى التـأثير الـسلبي للملهاة الإيطالية الأقدم. (٤)

وفي تأملات نقدية في فن الشعر والرسـم Reflexions critiques sur la poesie et sur la peinture (١٧١٩) التـي كتبها جين دوبـو Jean Dubos (١٦٧٠ – ١٧٤٢)، نجـد مناقشات واسعة للموضوعات المسرحية، فينظر دوبو إلـى وظيفة الفن – وهو في هذا يتبع المنطق الديكارتي – علـى أنها مثيرة للعواطف، وأن المأساة أرقى مـن الملهـاة؛ لأن المأساة تثير عواطف الناس على نحو أعمق وتشتمل علـى المشاعر الرفيعة مثل الشفقة والخوف، بينما تعـالج الملهـاة التسلية والاحتقار، وهي أشياء أقل درجة، وإذا أراد المتفرج أن يعيش هذه الأحاسيس فعليه أن يتماثل إلى حـد مـا مـع البطل، الذي – لهذا السبب – لا يجب أن يكون شريرا، بـل شخص جدير بالاحترام يعاقب بقسوة على أخطائه ، هنـاك



أيضا ضرورة لوجود مسافة يبتعد فيها المتفرج عن هذا العواطف التي قد تسبب الألم، من أجل هذا يجب أن تدور أحداث المأساة في أزمنة وأمكنة بعيدة، وأن نتعامل مع شخصيات تختلف عنا إلى حد ما، كل هذا يسمح للمتفرج أن يعايش هذه المشاعر المأساوية بشكل آمن، وأيضا يساعد في تحقيق عاطفة أساسية وهي القبول والإعجاب بالمأساة، يقول دوبو إننا "لا يمكننا الإعجاب بشخص ما، إذا لم نره من مسافة"[(5)] وكالعادة يستشهد بما قاله لوكريتيس كي يؤكد على هذه المسافة النفسية، ويزيد دوبو ضاربا المثل بمشاهد المجالدة التي كان يستمتع بها الرومانيون في سباقاتهم.

ويضيف دوبو أننا إذا نظرنا إلى هذه المسافة من زاوية تعليمية، نجدها تجعل المأساة أقل تأثيرا من الملهاة، فمع أن الملهاة تتطلب أيضا بعض المسافة، إلا أن المتفرجين قد يشعرون بالإهانة ويبتعدون عن الرغبة في الإصلاح إذا ما كانت السخرية من العيوب الاجتماعية جارحة عنيفة، ومع هذا تقول القاعدة إن الملهاة يمكن أن تكون مؤثرة عندما تكون قريبة من المواقف التي تسعى إلى إصلاحها ، بينما

يجعل الابتعاد عن الشخصيات والأحداث الذي نقول به فـي المآسى ، دروس الملهاة غامضة وغير كاملة.[٦]

ولا يمكن إهمال إسهام دوبو كرائـد فـي الدراسـات المستفيضة عن فن التمثيل، فيكرس ثمانية فصول لمناقشة في الإلقاء والحركة والإيماء، ويستشهد بصفحات طويلـة مـن الكتاب الكلاسيكيين معيدا بناء نموذج المسرح الكلاسـيكي، فيه الممثلون مدربون تماما على استخدام أصواتهم وحركاتهم في عرض تتناغم الموسيقى فيه مع معانيه، ويقـول دوبـو بفكرة – يسبق بها حقيقة ما قال به فاجنر فيما بعد – وهـي فكرة خاصة باعتماد الممثل على الموسـيقى فـي المـسرح الحديث، وكيف أنها تمكـن الممثـل صـاحب الإمكانـات المتواضعة أن يؤدي بشكل مقبول، وكيف تجعل العمل الفني كلا متحد الأجزاء: "يجب أن يؤدي إلقاء المسرحية الذي يقوم به ممثل واحد من البداية إلى النهاية على نحو أفضل، مـن خلال قيام كل ممثل بإلقاء كلماته على النحو الذي يتخيله."[٧]، ويدرك دوبو أن هذا سوف يشكل عبئًا على الممثل المتميـز، لكنه يرى أن اتزان واتساق العمل ككل يجب أن يـأتي أولا، ويضيف أنه لا يجب المساومة بخصوص صـدق العاطفـة

إلى الفهرس

طالما أن المؤلف يترك بعض الحرية للمؤدين فـي تفـسير المواقف والإيماءات والانعطافات كما يحدث فـي الأوبـرا، وكوانتيليان نفسه يحكي لنا كيف أن الممثلين الرومانيين كانوا يتركون المسرح وهم يبكون بعد المشاهد المؤثرة، بالرغم من ضوابط المؤلف الروماني التي وضعها على إلقائهم.

على أن قواعد المأساة التي لم تلق اهتماما كبيـرا مـن دوبو، وجدت اهتماما كبيرا من أنطوان هودار دي لامـوت **Antoine Houdar de la Motte** (١٦٧٢ – ١٧٣١)، الذي كتب أعمالا يحاكي فيها راسين، مصحوبة بمقدمات جريئـة يعلن فيها تحديه للقواعد، ومع كل مأساة كتبها – مثـل **Les Machabees** (١٧٢١)، روميلـ ـ ـ ـوس **Romulus** (١٧٢٢)، وإنني دي كاسـترو **Ines de Castro** (١٧٢٣)، وأوديب **Oedipe** (١٧٢٦)، نـشر حـديثًا عـن المأسـاة **Discours sur la tragedie** في كل هـذه الأحاديـث يقـدم الفكرة القائلة بأن إثارة العاطفة تسعد الجمهور الذي هو هدف المسرح، ويندد بأية محاولة "لتنوير العقول بخصوص الرذيلة أو الفضيلة من خلال تصويرها بصورتها الحقيقية"، فيجـب أن تقدم فقط من خلال "إثارة العواطـف بمزجهـا معـا" [٨]

إلى الفهرس

فالقواعد وجدت لإسعاد الجمهور ولا يجب أن نرفعهـا فـي وجه عمل يحقق هذا الهدف دونها، ولا يجب أن تكون وحدة الزمان أو المكان عائقًا أمام هذا الهدف؛ لأن تطبيقهـا فـي تزمت، لا يفيد في الإيحاء بالمشابهة مع الواقع، بل قد يعمل ضدها: "ليس من الطبيعي أن تحدث أجزاء حدث مـا فـي مكان واحد، ومن المؤكد أن طول الزمن المناسب والمعقول بالنسبة لطبيعة الأشياء، يساهم في التحضير لأحداث قد يجـد المتفرج صعوبة في تصديقها.[(٩)]

بالنسبة لوحدة الحدث، يبدي لاموت تسامحا أكثر، لكنـه يوسع مجالها حتى تصبح وحـدة جديـدة، يـسميها وحـدة الاهتمام، وهي نقطة جوهرية – رغـم عـدم وضـوحها – تحتسب له كإضافة إلى النظرية المسرحية الفرنسية، فبينمـا تجعل وحدة الحدث اهتمامنا منصبا على مـشكلة أو قـضية بعينها، إلا أنها لا تضمن لنا أن نتذكر دائمـا الشخـصيات الرئيسية في المسرحية طالما ينتقل اهتمامنا من جانب إلـى آخر في المشكلة، أما وحدة الاهتمام فإنها تجعل الشخصيات الرئيسية محط تعاطفنا على الأقل، والمثال علـى ذلـك مـا يحدث في مسرحية لوسيد، فبالرغم من ضعف وحدة الحدث

إلى الفهرس

فيها، إلا أننا نتعاطف مع كل من رودريجو وتشيمني على نحو متساو وهما يعانيان. على هذا النحو استطاع لاموت تبرير الخروج عن المفهوم التقليدي لوحدة الحدث تحت مسمى وحدة الاهتمام.

أثارت مقدمات لاموت فولتير Voltaire (١٦٩٤ – ١٧٧٨) مما جعله يدخل في واحد من أطول نزاعاته طوال حياته، وبدأ في مقدمة أول مسرحياته – أوديب – ملاحظا أنه طالما أن قواعد كل الفنون تستخلص من الطبيعة والمنطق، فمن غير المجدي أن يتحدث كاتب ما عن القواعد في مقدمة مسرحيته، أو أن يفعل رسام أو موسيقي شيئًا مشابها كي يبرهن على أن ما يقدمه يسعد الناس، ومع هذا تستوجب محاولات لاموت الاستغناء تماما عن القواعد "الجيدة والضرورية" الرد عليها، فوحدة الاهتمام التي يقول بها لاموت، هي نفسها وحدة الحدث إذا ما كانت مؤثرة، وهذه الوحدة تتطلب وجود القواعد الأخرى؛ لأن التغيرات في مكان الحدث أو الفترات الممتدة للزمن تؤديان بالضرورة إلى أحداث أخرى عديدة، أما نموذج الأوبرا الذي كان لا موت قد ذكره كنوع أدبي ناجح رغم عدم مراعاته لهذه القواعد، فيراه

فولتير "فرجة غريبة رائعة ترضي الأذن والعين، لكنهـا لا ترضي العقل"(١٠)

وفي نفس مقدمة أوديب يرد فولتير علـى ملاحظـات لاموت عن اللغة التي أغضبته، وكان لامـوت قـد نـادى باستخدام النثر في المأساة على أساس أن هذا يحقق مـشابهة أكثر مع الواقع، وأيضا حرية أكثر بالنسبة للكاتب (رغم أنـه كان قد أشار إلى تحفظ العامة والنقص في تدريب الممثلـين على الإلقاء كأسباب لعدم محاولته كتابة الـشعر).(١١) يـرد فولتير بأن تجربة كل شعوب الأرض برهنت على أن النثـر لم يكن له أبدا قوة الشعر، ورغم أن بعض الكتاب الإيطاليين والإنجليز رفضوا السجع في بعض المآسي، إلا أن ذلك كان بسبب أنهم اعتادوا على أنماط معينة من أصـوات حـروف ونبرات مقاطع، لا تمتلكها اللغة الفرنسية رغـم نـصاعتها وروعتها.

وعبر لاموت عن رفضه لآراء فـولتير فـي حاشـية لتأملات عن المآسي Suite des Reflexions sur la Tragedie (١٧٣٠) ، قائلا إنه رغم أن الحدث الواحد قد يحـدث فـي أكثر من مكان ويأخذ أكثر من يوم نظريا، فإن هذا لم يحدث

في مسرحياته هو نفسه، أيضا دافع لامـوت عـن التزامـه بالوحدات واعتبرها نقطة قـوة فـي مـسرحه، واعتـرف بضرورة وحدة الحدث، لكنه ظل على اعتقاده بأنـه يمكـن فصلها عن وحدة الاهتمام، بعد هذا دافع على النثر وكيف أنه "إمكانية لهؤلاء الذين لديهم موهبة كتابة المأساة وليس لـديهم موهبة كتابة الشعر،" واقترح إهمال الفكرة كلها، إذا لم تثبت التجارب نجاح النثر في المأساة.[١٢]

وبعد تغلبه على لاموت اتخذ فولتير موقفًا أكثر تـشددا تجاه المسرح الفرنسي التقليدي، ففـي مـسرحيته بـروتس Brutus (١٧٣١) ومقدمتها التي أعطاها عنوانًا حـديثًا عـن المأساة، يندد صراحة ببعض افتراضات المسرح الفرنـسي، وكان تأثير العامين اللذين قضاهما فولتير في إنجلترا (١٧٢٦ – ١٧٢٨) واضحا في بداية المقدمة التي يمتدح فيها الحرية التي ينعم بها الشعر في إنجلترا، ويشكو كيـف أن الـشاعر الفرنسي "عبد للقافية"، التي تضطره أحيانًا إلى أن يكتب أربع سطور ليعبر عن شيء يمكن التعبير عنه في سطر واحـد: "الشاعر الإنجليزي يقول ما يريد أن يقولـه، أمـا الـشاعر الفرنسي فيقول ما يمكن أن يقوله"، ومع هـذا ظـل فـولتير

مؤمنًا بأن السجع ضروري في فرنسا، وكرر ما قاله من قبل بخصوص احتياج اللغة المرنة لذلك، ومن المثير للدهشة أنه يستشهد بمقولات لاموت لإثبات أن الأذن الفرنـسية معتـادة عليه.

يحاول فولتير أيضا الموازنة بين مناطق القوة والضعف في كل من المسرحين الفرنسي والإنجليزي، فيختار من كـل المسرحيات الإنجليزية كاتو Cato لأديسون لأنها "مكتوبـة بشكل جيد من البداية حتى النهاية" أما المسرحيات الأخـرى فينقصها "نقاء النوع، والسلوك السوي، والخصائص الفنيـة والأسلوبية، وروعة المسرح الفرنسي.[١٣] لكن رقة المسرح الفرنسي تلك قد تؤدي إلى الذبول وغيـاب الحـدث، علـى النقيض من هذا تمتلئ المسرحيات الإنجليزية، التي قد تكون أحيانًا عنيفة، بالحيوية والمشاهد الجديرة بالإعجـاب، وهـذا يبرهن على أن الفنانين العباقرة يمكنهم أن يطيحوا بـبعض القواعد التقليدية، ولكن على نحو يفيد العمل الفني، ومن هذه القواعد ضرورة أن لا يتحدث علـى المـسرح أكثـر مـن شخصيتين أو ثلاثة، أو القاعدة الأخـرى التـي لا تـسمح بالأحداث العنيفة على المسرح، كل هذا يمدحه فولتير لكنـه

يشترط الالتزام بالقواعد التي لا غنى عنها مثـل الوحـدات الثلاث.

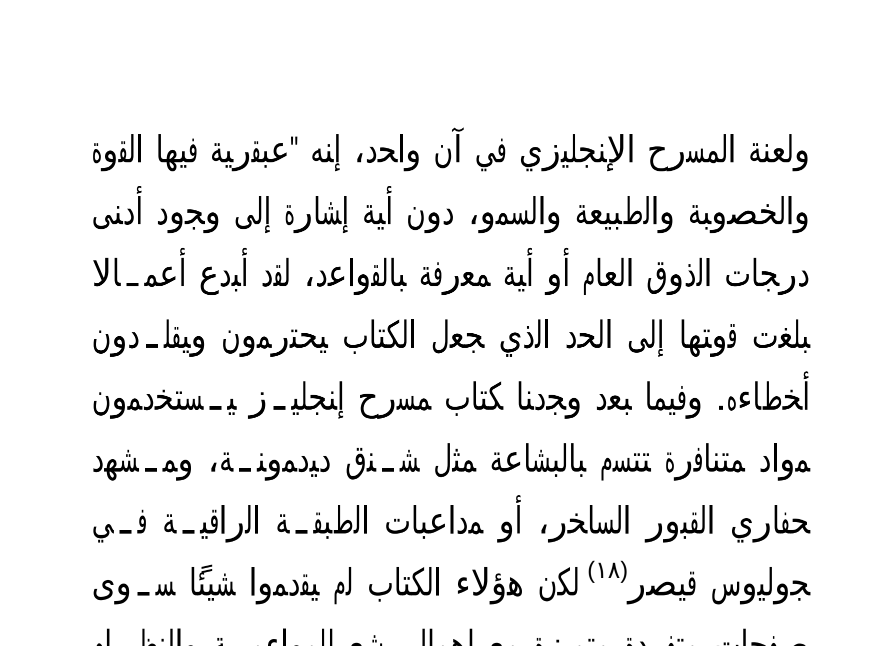
ويدافع فولتير في النهاية عن وجود عنصر الحب فـي مسرحية بروتس، وكان الكلاسيكيون الجدد المتـشددون قـد عبروا عن استيائهم لوجـوده فـي المـسرحية، فيقـول إن "المسرح سواء كان مأساة أم ملهاة، ليس إلا صـورة حيـة للمشاعر الإنسانية، لهذا يمكن أن يتواجد الحب في المأسـاة طالما كان أساسيا بالنسبة للحدث الرئيسي، وطالما أنه عاطفة جادة حقيقية تتواءم مع متطلبات المأساة كنوع أدبي، تـؤدي إلى المعاناة والجرائم لتبيان خطورتها، أو تؤدي إلى الفضيلة لإثبات أن الغلبة في النهاية لها."(١٤)

ومع وجود أصداء لمسرحية عطيـل يمكـن تمييزهـا بوضوح في مسرحية زاير Zair لفولتير، تظـل المـسرحية متفقة مع روح المسرح الفرنسي، ونفس الشيء يمكن قولـه عن المسرحيتين الأخريين Epitres dedicatoires (١٧٣٣ – ١٧٣٦)، رغم ما بهما من مديح حار للإنجليز، ومكتـوبتين عن تاجر إنجليزي، في تحد صارخ للسائد، ويعترف فـولتير بالفضل الوحيد المهم الذي يدين بـه للمـسرح الإنجليـزي

ويعتبره "خطوة جريئة" وهو تقديم شخصيات تاريخية علـى المسرح – "ملوك وأسر عريقة ذات حسب ونسب" (١٥) وهي خطوة تحققت تماما في مـسرحيته Adelaide du Guesclin (١٧٣٤)، وفيما عدا هذا يمكن معرفة موقف فولتير من تلك المقارنة التي يقيمها بين العلم الإنجليـزي، وخاصـة عمـل نيوتن، والمسرح الفرنسي، عندما يقول مخاطبا الإنجليز: "لا بد أن تأخذوا بقواعدنا في المسرح الفرنـسي، كمـا أخـذنا بفلسفتكم، فلنا تجارب على القلب الإنساني ثبت صدقها كمـا ثبت صدق تجاربكم في علوم الطبيعة."(١٦)

وتعطينـا مقالتـان فـي مقـالات فلـسفية Lettres philosophiques (١٧٣٤) إحداهما عن المأساة والأخـرى عن الملهاة، فكرة كاملة عن تطور هذه الأفكار، ففي الأولـى يثني فولتير على أديسون لكتابته أول مأساة إنجليزية "معقولة" رغم أنه يجدها "باردة" و"بلا حيـاة"؛ لأن الإنجليـز تعلمـوا احترام القواعد الفرنسية لكنهم لم يتعلمـوا كيـف يجعلـون مسرحياتهم مفعمة بالحياة، لهذا الـسبب يـرى فـولتير أن مسرحيات شكسبير "المتوحـشة" مـا زالـت أفـضل مـن مسرحيات الكتاب الإنجليز الجدد، (١٧) فشكسبير يمثل مجـد

إلى الفهرس



ولعنة المسرح الإنجليزي في آن واحد، إنه "عبقرية فيها القوة والخصوبة والطبيعة والسمو، دون أية إشارة إلى وجود أدنى درجات الذوق العام أو أية معرفة بالقواعد، لقد أبدع أعمـالا بلغت قوتها إلى الحد الذي جعل الكتاب يحترمون ويقلـدون أخطاءه. وفيما بعد وجدنا كتاب مسرح إنجليـزي يـستخدمون مواد متنافرة تتسم بالبشاعة مثل شـنق ديدمونـة، ومـشهد حفاري القبور الساخر، أو مداعبات الطبقـة الراقيـة فـي جوليوس قيصر[18] لكن هؤلاء الكتاب لم يقدموا شيئًا سـوى صفحات متفردة متميزة مع إهمال بشع للمواءمـة والنظـام والمشابهة مع الواقع.

على أن رأي فولتير في الملهاة الإنجليزيـة، وخاصـة التي كتبها كونجريف، رأي أكثر إيجابية؛ لأنها تتبع القواعـد عن كثب، وتمتلئ بالشخصيات المرسـومة جيـدا، وأيـضا السخرية، وهي مسرحيات طبيعية على نحو محمود ، رغـم أنه يلاحظ أن بعض الكتاب الإنجليز – لـيس مـن بيـنهم كونجريف – يسمحون بأن ينزلق الحـديث الطبيعـي مـن الصراحة إلى الفحش، وهذا أمر يؤسـف لـه؛ لأن وظيفـة الملهاة وأيضا المأساة عند فولتير أخلاقية تربوية.

وكان من الطبيعي أن تكون الدروس الأخلاقيـة هـي مبادئ التنوير والحضارة، والملكية المطبوعة على الرحمـة، والدين السمح، وأدت رغبة الإنسان الطبيعية في الخير إلـى رغبة في العدالة الشعرية كما يسميها الإنجليز، والتي يصفها فولتير – بغير هذا الاسـم – فـي رسـالة عـن المأسـاة Dissertation sur la tragedie التـي قـدم بهـا مـسرحيته سميراميس Semiramis (١٧٤٨)، فيقول: كل إنسان لديـه إحساس مستقر بالعدل، لهذا من الطبيعي أن يتوقع أن السماء ستنتقم للبريء، وأن يرى في كل زمان ومكان خالقًـا فـوق الجميع، يعاقب كل من أجرم ولم تطله عدالـة الأرض." (١٩)

ومن الواضح أن فولتير يتبع خطا كل من داسير ورابين عند تحدثه عن الغرض الأخلاقي للمسرح، فيقـول: "إن المأسـاة الحقيقية مدرسة للفضيلة، والفـرق الوحيـد بـين المـسرح الخالص وكتب الأخلاق هو أن التربية في المسرح تحدث من خلال حدث يشد الانتباه، ومزين بزخـارف العمـل الفنـي الجميل الموجود أصلا لتربيـة الآدميـين، وبمباركـة مـن السماء. (٢٠)

إلى الفهرس

وإذا نظرنا إلى نظرية فولتير المسرحية، نجدها محافظة إلى حد كبير رغم ادعاءاته المتكررة أنها جديدة، فيها قـدر من الاهتمام بعنصر الرؤية في العـرض (خاصـة المثيـر منها)، ولكن ليس إلى الحد الذي تهدد فيه وحدة المكان، وقدر أكبر آخر من حرية التعبير، ولكن ليس إلى الحد الذي يحطم فيه شكل الشعر الفرنسي، وقدر أكبر ثالث من الحريـة فـي اختيار الموضوعات، تسمح بـاختلاط شخـصيات التـاريخ الفرنسي والإغريقي والروماني فـي موضـوعات ممكنـة، وهناك أيضا تأكيد على عنصر الشعور وخاصـة العـاطفي منها، الذي حد من تجديداته.

وتحول فولتير في اتجاه مناصرة الأفكار الجديدة آنذاك، التي أدت إلى ظهور مسرح الطبقة المتوسـطة مـن خـلال الملهاة المبكية comedie larmoyante إلا أن هناك من سبقه في هذا الاتجاه منذ فترة بعيدة، سواء من الناحية النظرية أو التطبيقية، وجاء أول تبرير نظري للملهاة المبكية من نيرقول ديستوتش (١٦٨٠ – ١٧٥٤) ، في مقدمة مسرحيته الفخور Le glorieux (١٧٣٢)، فرغم طرافة الملهاة، يقول ديستوتش إنها يمكن أن تكون معيبة وخطيرة "ما لم تسع إلى تـصحيح

السلوكيات، وتفضح الأحمق، وتدين الرذيلة على نحو تكسب فيه تقدير ورضا العامة"[٢١] لذا فالملهاة لها نفـس الالتـزام الأخلاقي الذي يتطلبه فولتير وآخرون مـن المأسـاة، وبـدأ النوعان الأدبيان في الالتقاء – ليس مـن حيـث اللغـة أو الموضوع – ولكن من حيث النبرة النفـسية، وأزعـج هـذا ديستوتش فانبرى في مقدمـة الحـب القـديم L'amour use (١٧٤٢) يدين إدخال "دموع ميلبومين" في مجال الـضحك.[٢٢] لكن اتجاه العصر ناحية العاطفة والأخلاق وجـد هـذه الدموع الفاضلة منسجمة حيث هي، ولم يتردد كتاب آخرون في جعلها فرصة لعرض الأعمال التي تدعو للفضيلة.

وأول هؤلاء الكتاب هو بييـر نيفيـل دي لاتـشوسي **Pierre Nivelle de la chaussee** (١٦٩١ – ١٧٥٤)، الذي احتوت أولـى مـسرحياته **الثقيـل المعـوج** **La Fausse antipathie** على عناصر عاطفية متطورة لكن في حـذر، ويبين مدخل المسرحية عبقرية الملهاة (تاليا) حـائرة أمـام رغبات العامة المتنافرة، لكنها تعود إلى مكانها في مـسرحية لاتشوسي الجديدة بالرغم من مخاوفها التي تبديها؛ لأنها كانت تفضل "قصة مصنوعة على نحو أفضل، فيها فكاهة أكثـر،

إلى الفهرس

وحبكة أوضح"(٢٣)، ويواصل المؤلف انتقاده لنفسه فـي نقـد **الثقيل المعوج** **Critique de la faussee antipathie** التـي كتبها عام ١٧٣٤، كما فعل مـن قبـل مـوليير، ردا علـى منتقديه، لكنه على عكس ما فعل مـوليير، يـسلم طواعيـة بالاتهامات، فتنتقد الشخصيات التي قامت بالخيـال ولحظـة تنوير العمل، وتصر كل مـن تاليـا وميلبـومين علـى أن المسرحية تنتمي إليها فقط دون الأخرى، وتضطر مومس في النهاية بالفصل في القضية والحكم بإعطائها اسم جديد وهـو **ملهاة مأساوية صغيرة** **epi-tragi comique**–

واستطاع لا تشوسي تحمل هذا الانتقاد، واستمر بعـض النقاد المحافظين في إدانة حبكاته المهلهلة، واستبداله الضحك بالعاطفة، وعندما ظهرت مسرحيته الجديـدة (تجنـي علـى أحدث طراز) Prejuge a la mode (١٧٣٥)، أصابت نجاحا أكبر، وتأكدت بها شهرته، فدخل الأكاديمية العام التالي، وفي خطبة استقباله التي ألقاها رئيس أساقفة سينس Archbishop of Sens رحبت الأكاديمية في حـرارة باتجـاه لاتـشوسي الجديد في المسرح قائلة: "استمر، سيدي، في مد شـبابنا، لا أقول بعروض، ولكن بدروس أخلاقية تسعدهم ولكنهـا فـي

الوقت ذاته تعيدهم إلى أحضان الفضيلة والعـدل، ومـشاعر الكرامة والصواب التي نحتتها الطبيعة في قلوب كل البشر." (٢٤)

ويبدو أن نجاح لاتشوسي قد ألهم فولتير وجعله يجـرب هذا الأسلوب الجديد في الملهاة، وفي مقدمة مسرحيته الطفل العجيب L'enfant Prodigue (١٧٣٦)، عبر عن تسامح مـع التجريب في الملهاة أكثر من الذي كان قد أظهره مع المأساة ، فيقول إن: "بعض أجزاء هذه المسرحية تغلب فيها الفكاهة، وأخرى جادة تماما، وأخرى تجمع بين هـذا وذاك، وهنـاك أيضا أجزاء فيها من الحزن الذي يدفع بالمتفرج إلـى حـد البكاء، ويجب أن لا نستبعد أيا من هؤلاء، وإذا سألني أحـد أيهما أفضل، سأجيب وأقول إن أفضلها هو ما يقـدم علـى أحسن وجه، "(٢٥)، يجب أن لا نحكم على الملهاة بالفشل لأنها فشلت في الإضحاك، بل لأنها فـشلت فـي إثـارة اهتمـام الجمهور، ولا يجب أن ندين أية مسرحية لمجرد أنها نـوع جديد، بل لأنها لم تستطع أن تقدم مفاهيم هذا النـوع جيـدا. وهذا المنطق، بالقطع، سيروق للرومانسيين.

أيضا يمكننا أن نميز ملمحا للنظرية الرومانـسية فـي مقدمة مسرحية نانين Nanine (١٧٤٩) التي ينـادي فيهـا فولتير بمزج عناصر الملهاة بأخرى عاطفية فـي مـسرحية واحدة، طالما أن هذا يحدث في واقع الحياة الفعلية، لكنه هنا يشعر أن العناصر الملهاوية التقليدية سـيكون لهـا الغلبـة، فيصمم على أن الملهاة "يجب أن تثير المشاعر إذا مـا تبـع ذلك إضحاك الأسوياء من الناس، لكنها تصبح شريرة تمامـا ونوعا غير مقبول إذا ما أبكتهم فقـط" [٢٦]، وفـي مقدمـة مسرحية الأسكتلندي L'Ecossaise (١٧٦٠) يقترب فـولتير من نظرية ستيل التي تنادي بوجود "عاطفة راقية للملهـاة"، فيقول فولتير إن "الأسوياء من الناس سوف تبتسم أرواحهـم، ولن يقهقهوا في هذه المسرحية"، ويبدو فولتير أكثر اهتمامـا بتجنب "الشخصيات التي تتعمد أن تكون محط العطف" وليس العواطف ذاتها، ورغم هذا تأتي القضايا العاطفية بعد القضايا الأخلاقية بالنسبة لفولتير: "إن امتلاك المـسرحية ودعوتهـا للأخلاق الرفيعة هو الأمر الأكثر أهمية" مع عدم ضياع "مـا يمكن أن يسعد الأسوياء من الناس في هذا العالم."[٢٧]

وفي عام ١٧٥١ ظهرت موسـوعة ديـديرو، وفيهـا خلاصة الفكر العظيم في العصر، وكان رئـيس تحريرهـا ومهندسها هو دينـيس ديـديرو Denis Diderot (١٧١٣ – ١٧٨٤) ، الذي أسهم أيضا كمؤلف أساسي في هـذا العمـل العظيم، ورغم اهتمام ديديرو بالمسرح فإنه سمح بمقالات عن الدراما، مكتوبة أصلا عن جـين فرانـسوا Jean Francois (١٧٢٣ – ١٧٩٩) الذي تبنـاه فـولتير، وجعلتـه أفكـاره المتحررة ونجاحات مسرحياته (الطاغية دينيس Denys Le Tyron (١٧٤٨) و(أريــسطومين Aristomine (١٧٤٩) الاختيار المناسب في للأكاديمية الفرنسية في تلك الفترة التي ظهرت فيها الموسوعة.

واحتوى المجلد الثالث للموسوعة الذي ظهر عام ١٧٥٣ على ملاحظات مارمونتيل Marmontel عن الملهـاة التـي يؤكد فيها، مثل فولتير، على الأخلاق في الدراما، فيقـول إن وظيفة الملهاة هي أن تشجعنا على أن نضحك على أخطـاء آخرين مثلنا، وهكذا نتعلم كيف نتجنب هذا الأخطاء: "لقد ثبت أنه من الأسهل والأوقع أن نستخدم المكر لتصحيح أخطـاء البشر، تماما كما نستخدم شفا الجوهرة لتـشذيب الجـوهرة

ذاتها" [٢٨] ويمكن أن يحدد الهدف من الملهاة ثلاثـة أنـواع منها، فإذا كانت تقدم الرذيلة على نحو مكروه، فهـي ملهـاة الشخصية، وإذا كانت تقدم البشر كأنهم دمـى تـتحكم فـيهم الأحداث، فإنها ملهاة الموقف، أما إذا سعت إلى تقديم الفضيلة على نحو محبب، فهي إذن ملهاة العاطفة، ويعتبر مارمونتيل النوع الأول أفضلها مع إدراكه أن الأنواع الثلاثة أنواع لهـا قيمة، ولا يجب احتقار أي منها طالما أن تيرينيس قد استخدم الأنواع الثلاثة.

وكتب المادة التالية المكتوبة عن ممثل الملهاة آبى ماليت Abbe Mallet الذي كان قد كتب عن الممثـل فـي المجلـد الأول، وفي المادتين تحدث مقارنة بين التقدير الذي يلاقيـه الممثلين في إنجلترا، والاحتقار الذي يلاقيه زملاؤهـم فـي فرنسا، دون أن يذكر – كما حدث مع فولتير – أن الحال في إنجلترا أرقى، وكان ديديرو هو الذي انتهى إلى هذه النتيجـة في ملاحظاته عن ممثل الملهاة التي ألحقها بهذا الباب، حيث يقول إنه طالما أن "هدف المسرح هو أن يحث على الفضيلة ويدفع إلى كراهية الرذيلة، ويكشف الحماقة" فـإن الممثلـين

يلعبون دروا مهما في خدمة المجتمع، ولهذا يستحقون أعظم تقدير وتشجيع.

وفي المجلد التالي يأتي بـاب "الـديكور" الـذي كتبـه مارمونتيل، وفيه يدين الممارسة المعاصرة فـي كـل مـن المشاهد والملابس والإهمال فيهما لمبدأ المشابهة مع الواقع، وينصح بالملاءمة بين الملابس والشخصية في الموقف بـدلا من الاعتماد التقليدي على الملابس الراقية والشعر المستعار في المأساة، وفي هذا الصدد يردد مارمونتيل ما كان فـولتير قد قاله من قبل، لكنه ينتهي إلى نتيجة لم يقبلها فولتير، وهي أننا لا يجب أن نكترث بوحدة المكان، ويـدين مارمونتيـل خشبة المسرح المحايدة التي كانت وحدة المكان قد شـجعت على ظهورها في المسرح الفرنسي، ويعتبرها عائقًـا فنيـا، فيقول، إن "غياب الديكور يجعل من تغيير المـشاهد أمـرا مستحيلا، ويقيد المؤلفين بوحدة المكان الصارمة، وهي وحدة مزعجة للغاية تحرمهم العديد من الموضوعات الجميلة." [٢٩]

وفي المجلد السابع من الموسوعة (١٧٥٧) جاءت مقالة عن مدينة جينيف كتبها دي أليمبيرت d'Alembert (١٧١٧ – ١٧٨٣)، وهي واحدة من المواد التي أثير حولها كثير مـن

الجدل في موسوعة كانت هي أيضا مثار للجـدل والخـلاف إلى حد كبير، فبالإضافة إلى عدد مـن الملاحظـات عـن معتقدات المدينة والتي لم تتفق بأي شكل مع تلك التي يقـول بها رعاة المدينة، يأتي جزء (ربما كان فـولتير هـو الـذي أوحى به) يقول إن جينيف قد أخطأت في تحريمها المـسرح لحماية شبابها، فإذا كان الممثلون سيئي الخلق، فهـذا خطـأ المجتمع الذي عزلهم في البداية، فلتسمح جينيـف للممثلـين والمسرحيات بالتواجد، وتنظمهم في حكمة وتـدبر، وبهـذا يمكنها أن تقيم مدرسة للفضيلة في كل أوروبا.

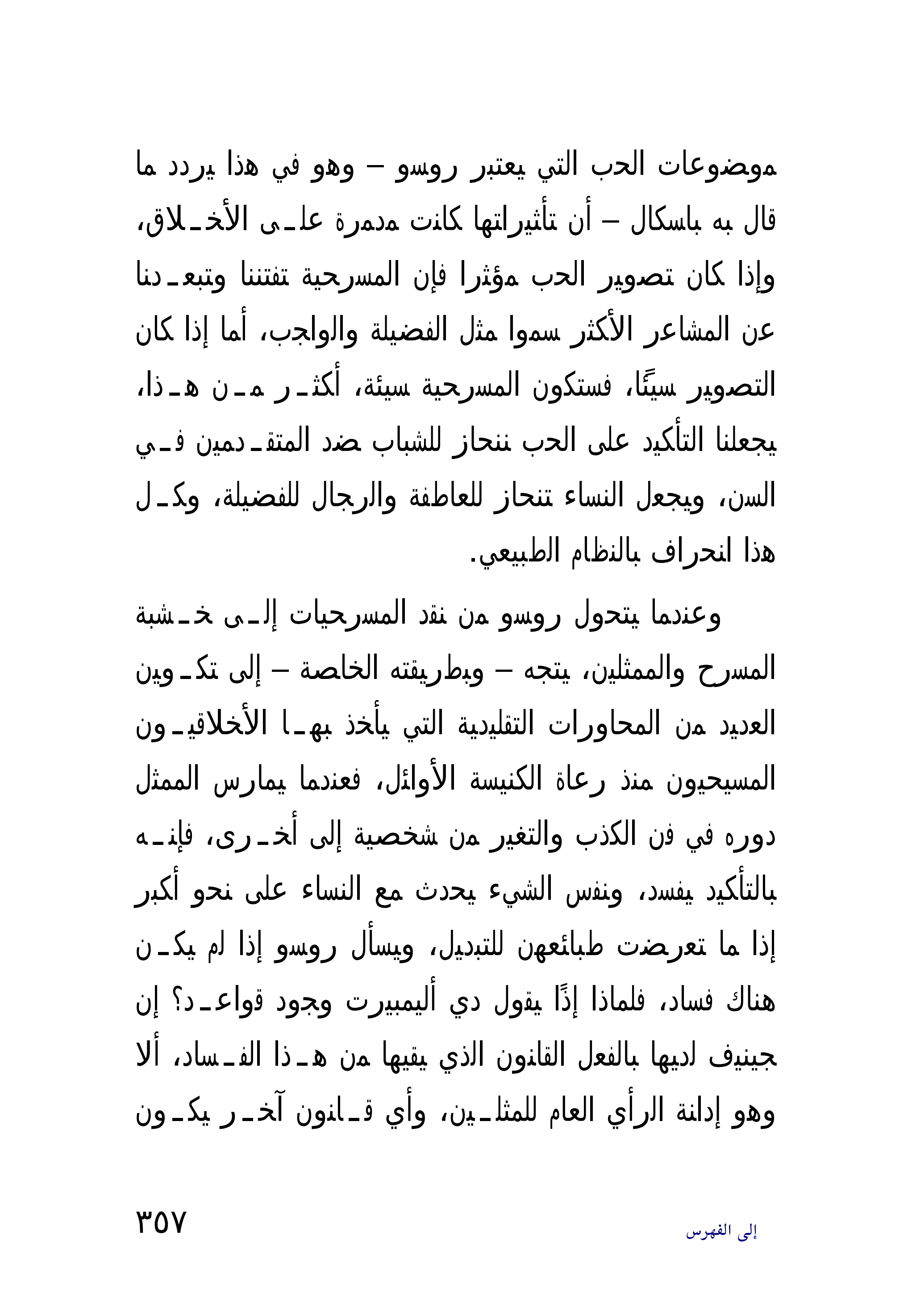
أثارت هذه الأفكار جان جـاك روسـو Jean Jacques Rousseau (١٧١٢ – ١٧٧٨) الذي كان يقيم فـي جينيـف آنذاك، وأزعجه هذا التأثير المتزايد لفولتير والأفكار الفرنسية الدنيوية في مجتمع مثل مجتمع جينيـف الـذي – فـي رأي روسو – لم يفسد بعد، فانبرى يدحض هذا الاقتراح فـي أول عمل منشور له وهو رسالة إلى السيد دي أليمبيرت Lettre a m. D'Alembert (١٧٥٨)، يصور فيه روسو نفسه في دور أفلاطون في مسرحية حديثة، يدافع فيها عن جمهور قدري لم يفسد، بل أن روسو يستعير مباشرة من الكتاب الثـاني فـي

القوانين Laws ومـن الكتـاب العاشـر مـن الجمهوريـة لأفلاطون، ما يراه معضدا لموقفه.

والرسالة نفسها مقالة طويلة تغطي جزءا كبيـرا مـن اهتمامات روسو، حتى أن البعض يسميها موسوعة روسـو، إلا أن موضوع المسرح وخاصة تأثيره على الجمهور هـو الذي يربط أجزاء العمل كله، يقول روسو إننا لا نستطيع أن نحكم على الأعمال الفنية بالخير أو الشر في حد ذاتهـا؛ لأن الإنسان تحكمه ويعدل من سلوكه الدين والدولـة والقـوانين ومجموعة من الثوابت والمناخ، حتى أننا لا نستطيع أن نسأل ما هو الخير بالنسبة للناس بشكل عام، لكننا يمكن أن نـسأل ما هو الخير بالنسبة لدولة بعينها في زمن بعينـه." (٣٠) أمـا بالنسبة لجينيف، فيرى روسو أنه لا خير في المـسرح بـل ويمكن أن يكون فيه أذى لجينيف، ولا يعتـرف روسـو أن هدف المسرح الأساسي هو التربية، بل هو التـسلية ولهـذا يسعى دائما إلى ترضية ونفاق الرأي العام، أن المسرح "يؤكد على الشخصية الوطنية، ويعزز النوازع الطبيعية، ويعطـي طاقة جديدة للمشاعر." وهو في أحسن الأحوال يؤكـد علـى الفضيلة عند الطيبين أصلا، لكنه يفعل نفـس الـشيء عنـد

أصحاب الرذيلة، وينكر روسو تماما فكرة التطهير، مصمما على أن إثارة العواطف لا يمكن بأي شكل من الأشـكال أن تساعدنا في التخلص منها: "الطريقة الوحيدة للتخلص منهـا هو استخدام العقل، وكما قلت من قبل، ليس هناك للعقل تأثير في المسرح". [٣١]، إذا أردنا أن نتعلم حقيقة حـب الفـضيلة وكراهية الرذيلة فإن العقل والطبيعة أفضل معلمين، ولـيس هناك مجال للمسرح في هذا الصدد.

ورغم أن المسرح قد يخاطب مواطن الخير في الإنسان من خلال تصوير صورة أو "ظل" للخير، لكن المسرح يظل صورة طالما أن قواعده تقول بالابتعاد بهذه الـصورة عـن واقع الحياة الفعلية، وحتى موليير، الذي يثني عليـه روسـو ويعتبره أفضل كاتب ملهاة - يسخر من الخير والبراءة حتى يشد انتباهنا من خلال شخصيات تستخدم خدع وأكاذيب" [٣٢] (وشخصية ألسيست Alceste في مسرحية عدو الإنسان Le misanthrope هي النموذج الرئيسي للشخصية الطيبة التـي يسخر منها موليير ويتعاطف معها روسو على نحو عميق)، ويلاحظ روسو هنا أن كل من المأساة والملهاة قـد انحطـا كنوعين أدبيين بعد موليير، والسبب الرئيـسي هـو تطـور


موضوعات الحب التي يعتبر روسو – وهو في هذا يردد ما قال به باسكال – أن تأثيراتها كانت مدمرة علـى الأخـلاق، وإذا كان تصوير الحب مؤثرا فإن المسرحية تفتننا وتبعـدنا عن المشاعر الأكثر سموا مثل الفضيلة والواجب، أما إذا كان التصوير سيئًا، فستكون المسرحية سيئة، أكثـر مـن هـذا، يجعلنا التأكيد على الحب ننحاز للشباب ضد المتقـدمين فـي السن، ويجعل النساء تنحاز للعاطفة والرجال للفضيلة، وكـل هذا انحراف بالنظام الطبيعي.

وعندما يتحول روسو من نقد المسرحيات إلـى خـشبة المسرح والممثلين، يتجه – وبطريقته الخاصة – إلى تكـوين العديد من المحاورات التقليدية التي يأخذ بهـا الأخلاقيـون المسيحيون منذ رعاة الكنيسة الأوائل، فعندما يمارس الممثل دوره في فن الكذب والتغير من شخصية إلى أخـرى، فإنـه بالتأكيد يفسد، ونفس الشيء يحدث مع النساء على نحو أكبر إذا ما تعرضت طبائعهن للتبديل، ويسأل روسو إذا لم يكـن هناك فساد، فلماذا إذًا يقول دي أليمبيرت وجود قواعـد؟ إن جينيف لديها بالفعل القانون الذي يقيها من هـذا الفـساد، ألا وهو إدانة الرأي العام للمثلـين، وأي قـانون آخـر يكـون

أضعف، إن الحياة الاجتماعية في جينيف التي تتمثـل فـي مجموعة مباهج بسيطة وبريئة بين الأصدقاء والأسر، سوف تنفسخ إذا ما تعرضت لعروض التسلية الجذابة.

وإذا أردنا إدخال المسرح في جينيف، فلا بد أن يكـون مسرحا يناسب جمعا صغيرا مرتبطًـا بالطبيعـة والفـضيلة الطبيعية، يتكون من عروض راقصة فـي الهـواء الطلـق، وألعاب، واحتفالات يشترك فيها الجميع. في هذه الاقتراحات الأخيرة وجد زعماء الثورة الفرنسية ضالتهم في احتفـالاتهم العظيمة، وبعد قرن من الزمـان اسـتعاد رولان وآخـرون نموذج روسو في مسرح شعبي يـشترك فيـه كـل أفـراد المجتمع، في مقابل المسرح التقليدي، وازدهر مرة ثالثة فـي روسيا ونظريات المسرح الـشعبي فـي منتـصف القـرن العشرين.

وكان لهجوم روسو تأثير سلبي على نظريات ديـديرو، وتزايد نفوذ أعداء الفكر الحر في الموسوعة، واستفادوا مـن مقالة روسو التي ظهرت عن جينيف، في إثارة أسـئلة عـن الرقابة، ورغم أن روسو كان من المساهمين مع ديديرو، فإن مقالته كانت ضربة عنيفة، انسحب بعدها دي أليمبيرت مـن

النزاع عام ١٧٥٩، وتوقفـت بعـدها مباشـرة الموسـوعة بمرسوم ملكي.

وبدأ ديديروت في تلك الفترة المتوترة الاهتمام بنـشاط جديد وهو كتابة المسرحيات، فكتب عملين أصيلين على نحو مثير، تصحبهما مقالاتان، وهمـا الابـن الطبيعـي Le fils naturel (١٧٥٧) وأب العائلـة Le pere de famile (١٧٥٨)، أثارت هاتان المسرحيتان دعوة إلى إصلاحات في المسرح أكثر ثورية من تلك التي كان فولتير قد قـال بهـا، وظن ديديرو أن إصلاحاته واضحة ومطبقة عمليا، لهذا يجب الاعتراف والقبول بها، لكن النزاع الذي كان قد جرى حول الموسوعة ومقالة روسو، جعل ظنه حلما مستحيلاً، وبالرغم من التأثير الهائل لأفكاره، ظل المسرح في زمنه على حاله.

ويمكننا أن نجد بذور نظريات ديديرو المـسرحية فـي إحدى رواياته الأولى وهي Les bigoux indiscrits (١٧٤٨) والتي أعطى فيها الفصلين ٣٤، ٣٥ لملاحظاته عن المسرح، فيقول إن الابتهاج يفضل على اتباع القواعد، ويكمن مـصدر الابتهاج في تصوير الواقع، ورغم أن الإنسان لا يغيب عنـه إدراكه أنه في مسرح فإن المحاكاة التي تقترب من الطبيعـة

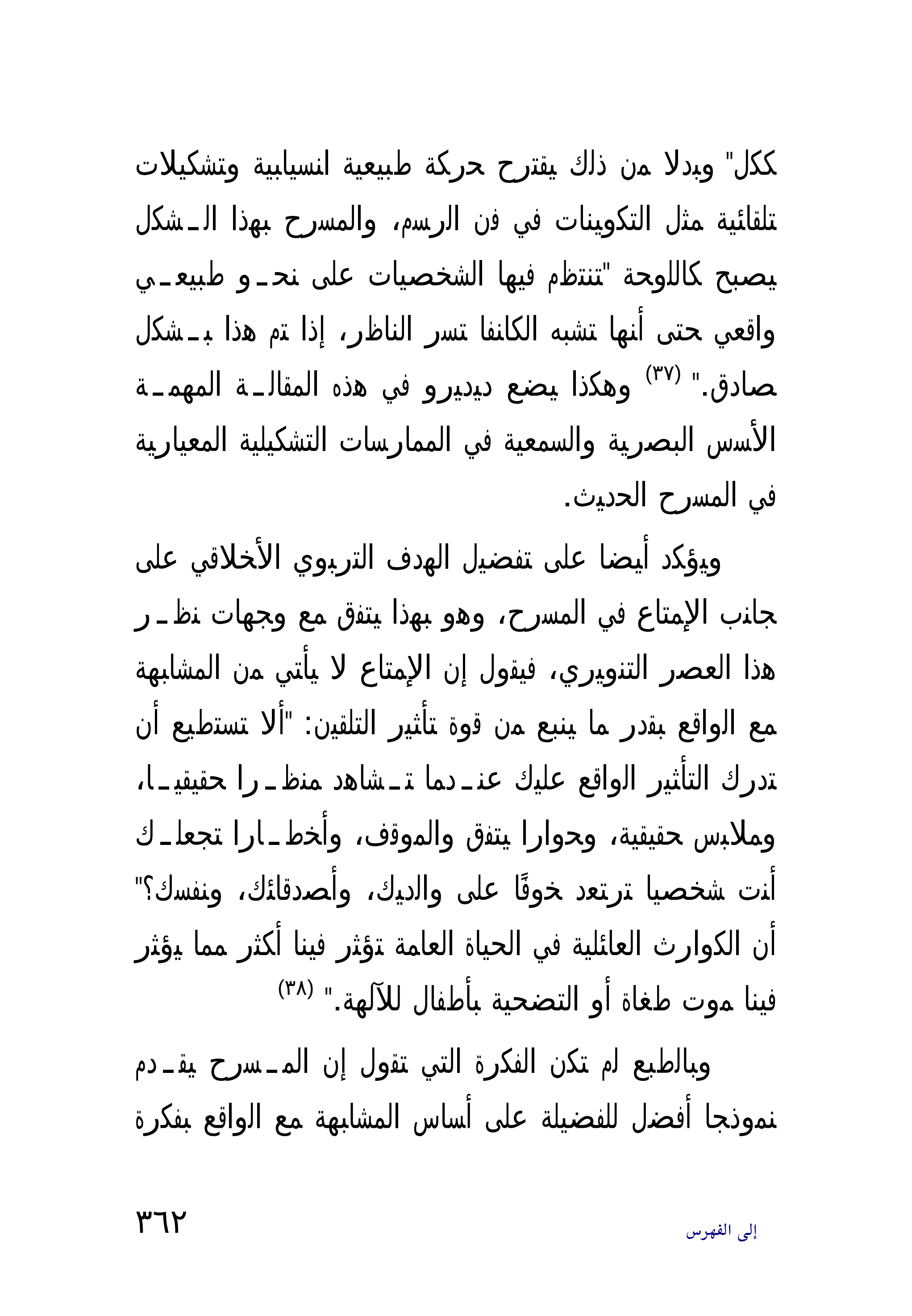
على نحو وثيق تبهجنا تماما، ومع هذا يقال المسرح الحديث من هذه المتعة "بمبالغات الممثلين، وثيابهم الغريبة، والمغالاة في الإيماءات، وأحاديثهم المقفاة ذات الإيقاع الغريب، وأشياء كثيرة أخرى متنافرة."[٣٤]

ويكرر ديديرو اهتمامه بواقعية أكبر فـي المـسامرات Entretiens (١٧٥٧) وبالتحديد في ثـلاث حـوارات بـين دورفال وموا -، التي واكبت الابن الطبيعـي، فـي هـذين العملين يهاجم ديديرو كل عناصر الخشبة المسرحية الفرنسية متهما إياها بأنها أخلال بمبدأ المشابهة مـع الواقـع، حتـى الخشبة ذاتها صغيرة للغاية، ويتواجـد عليهـا المتفرجـون فيضيقون منها (صمم فولتير على إزالتهم من على الخـشبة واستجابوا له في النهايـة)، والمنـاظر المـسرحية تقليديـة وتستخدم هي نفسها من مسرحية لأخرى، ويـصمم ديـديرو على أنه "يجب علينا أن ندخل على المسرح صالون كليرفيل (وهو المنظر الذي استخدم في الابن الطبيعي) [٣٥] ، ويؤيـد الوحدات الثلاث لكن إلى الحد الذي تساهم فيه مع المـشابهة مع الواقع، ويسمح بتغير المشاهد وانقطاعـات فـي وحـدة الزمن إذا كانت تحدث بين الفصول، وهذه مسألة أخذت بهـا

الواقعية الفرنسية في التزام، وبدلا من الحوار التقليدي المقفى المبالغ فيه، ينادي ديديرو (ضاربا المثل بمسرحيته) بعبارات متقطعة غير منتظمة على غرار ما يحدث في لغـة الحيـاة العادية، وبدلا من التمثيل الخطابي يقترح التطـوير والأخـذ بالتمثيل الصامت أو الإيمائي، وفي المواقف المتوترة، يجب على الكاتب أن يعطي حرية للممثل – مثل تلك التي يعطيها المؤلف الموسيقي للموسيقيين النوابغ – كـي يـضيف مـن موهبته إلى العمل الأصلي، ويجب على الكاتب أن يدرك أنه عندما تأخذ عاطفة ما بتلابيب إنسان فإنه يبدأ التفكيـر فـي العديد من الأفكار، لكنه لا يصل لشيء، وبدلا من العبـارات المنتقاة، تخرج كلمات من فمـه تـصحبها مجموعـة مـن الأصوات الضعيفة والمرتبكة، وزفـرات حـارة، ونبـرات متوترة يعرفها الممثل أكثر من الكاتب". [٣٦]

ويشير ديديرو إلى أن الحركة في المـسرح التقليـدي، مثلها مثل الإلقاء، بعيدة كلية عن الواقع، فالممثلون يبقون في شبه دوائر متساوية الأبعاد، لا يجرءون أبدا على أن "ينظروا إلى بعـضهم الـبعض مباشـرة، أو أن يعطـوا ظهـورهم للجمهور، أو أن يقتربوا من بعضهم البعض في مجموعة أو

إلى الفهرس


ككل" وبدلا من ذلك يقترح حركة طبيعية انسيابية وتشكيلات تلقائية مثل التكوينات في فن الرسم، والمسرح بهذا الـشكل يصبح كاللوحة "تنتظم فيها الشخصيات على نحـو طبيعـي واقعي حتى أنها تشبه الكانفا تسر الناظر، إذا تم هذا بـشكل صادق." (٣٧) وهكذا يضع ديديرو في هذه المقالـة المهمـة الأسس البصرية والسمعية في الممارسات التشكيلية المعيارية في المسرح الحديث.

ويؤكد أيضا على تفضيل الهدف التربوي الأخلاقي على جانب الإمتاع في المسرح، وهو بهذا يتفق مع وجهات نظـر هذا العصر التنويري، فيقول إن الإمتاع لا يأتي من المشابهة مع الواقع بقدر ما ينبع من قوة تأثير التلقين: "ألا تستطيع أن تدرك التأثير الواقع عليك عنـدما تـشاهد منظـرا حقيقيـا، وملابس حقيقية، وحوارا يتفق والموقف، وأخطـارا تجعلـك أنت شخصيا ترتعد خوفًا على والديك، وأصدقائك، ونفسك؟" أن الكوارث العائلية في الحياة العامة تؤثر فينا أكثر مما يؤثر فينا موت طغاة أو التضحية بأطفال للآلهة." (٣٨)

وبالطبع لم تكن الفكرة التي تقول إن المـسرح يقـدم نموذجا أفضل للفضيلة على أساس المشابهة مع الواقع بفكرة

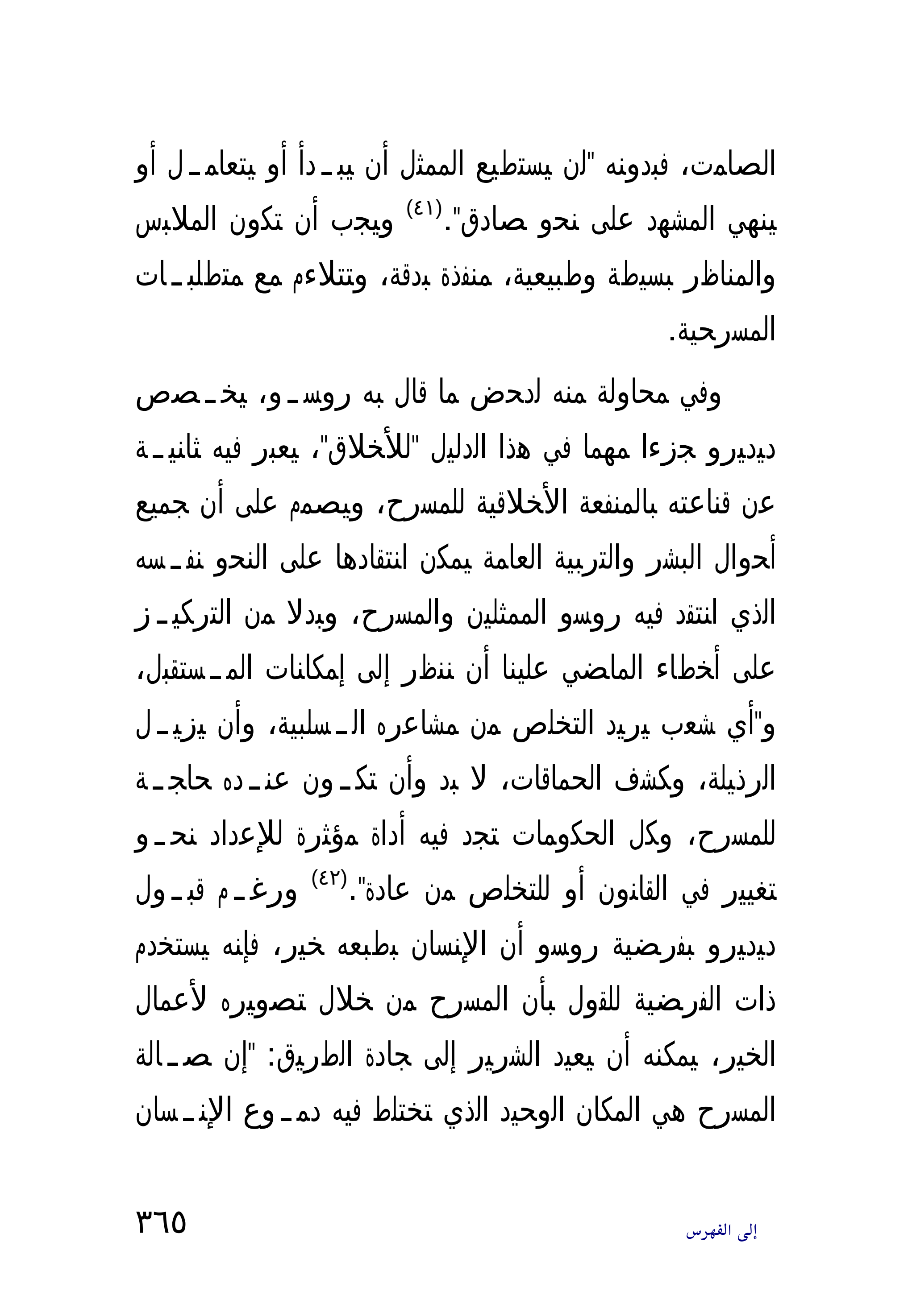
جديدة بالنسبة للنقد الفرنسي، فلقد رأينا كيف كـان اهتمـام لاميسناردير وآخرين بهذه الفكرة عظيما، واسـتخدم النقـاد الفرنسيون والإيطاليون هذا الخط التقليدي للمحاورة لتبريـر أنواع من الشخصيات والمواقف النمطية المتوقعـة، وكـان انتقال ديديرو من الرأي العام إلى تصوير الواقـع كأسـاس للمشابهة مع الواقع هو التغير الأساسي في المحاورة، ويعود هذا التغير – على الأقل جزئيا – إلى تأثير الكتاب الإنجليز، وعلى الأخص ديديرو.

ويشير ديديرو في تجاربه إلى نموذجين: مسرحية ليلـو "تاجر لندن"، ومسرحية أخرى لتيرينس (ولا يعترف بالملهاة العاطفية التي قدمها لاتشوسي الذي جاء قبلـه)، ويقـول إن التربية والمشابهة مع الواقع تتحققان من خلال نوع جديد بين الملهاة والمأساة، نوع يصور المشاعر والأحوال في الحيـاة العائلية اليومية، يتطلب هذا النوع الجديد أيضا موضـوعات جديدة، وتبنى مسرحياته ليس على خصائص الفـرد ولكـن على الأدوار الاجتماعية والعائلية – وهي اهتمامات الطبقـة المتوسطة، فرجل الأعمال والسياسي والمـواطن الموظـف

العام والزوج والأخ والأخت ورب الأسرة – كـل هـؤلاء يمثلون صلب العمل المسرحي.(٣٩)

ونفذ ديديرو اقتراحه الأخير بالفعل في مسرحيته التالية رب العائلة Le pere de famile (١٧٥٨)، والتي نشرت مـع مقدمة تحت عنوان "حديث عن المسرح الشعري"، في هـذا العمل خليط من الأنواع: فيه الملهاة التقليدية المرحة وهدفها السخرية من الرذيلة، وفيها الملهاة الجادة comedie serieuse وموضوعها الفضيلة وواجبات رب الأسرة، ثم النوع الجـاد genre serieux وموضوعه كوارث الإنسان العادي، ويـأتي في النهاية "المأساة التقليدية" وموضوعها الكـوارث العامـة ومحن العظماء.(٤٠)

وتشكل الفصول المتعاقبة نوعا من الدليل العملي للكتابة المسرحية، وهو أول محاولة كبيرة في هذا الصدد منـذ دي أوبيجناك، اشتمل هذا الدليل على: كيـف نرسـم مخططـاً ونرتب الأحداث، وكيف نتعامل مع التقديمة الدرامية، ونطور الشخصيات وبنية الفصول والمشاهد، ويحث ديديرو من يرى في نفسه موهبة الكتابة المسرحية أن يولي اهتمامـا خاصـا بنوع من التمثيل أهمل كثيرا من قبـل، ألا وهـو التمثيـل



الصامت، فبدونه "لن يستطيع الممثل أن يبـدأ أو يتعامـل أو ينهي المشهد على نحو صادق".[٤١] ويجب أن تكون الملابس والمناظر بسيطة وطبيعية، منفذة بدقة، وتتلاءم مع متطلبـات المسرحية.

وفي محاولة منه لدحض ما قال به روسـو، يخـصص ديديرو جزءا مهما في هذا الدليل "للأخلاق"، يعبر فيه ثانيـة عن قناعته بالمنفعة الأخلاقية للمسرح، ويصمم على أن جميع أحوال البشر والتربية العامة يمكن انتقادها على النحو نفـسه الذي انتقد فيه روسو الممثلين والمسرح، وبدلا من التركيـز على أخطاء الماضي علينا أن ننظر إلى إمكانات المـستقبل، و"أي شعب يريد التخلص من مشاعره الـسلبية، وأن يزيـل الرذيلة، وكشف الحماقات، لا بد وأن تكـون عنـده حاجـة للمسرح، وكل الحكومات تجد فيه أداة مؤثرة للإعداد نحـو تغيير في القانون أو للتخلص من عادة".[٤٢] ورغـم قبـول ديديرو بفرضية روسو أن الإنسان بطبعه خير، فإنه يستخدم ذات الفرضية للقول بأن المسرح من خلال تصويره لأعمال الخير، يمكنه أن يعيد الشرير إلى جادة الطريق: "إن صـالة المسرح هي المكان الوحيد الذي تختلط فيه دمـوع الإنـسان

إلى الفهرس

الفاضل والشرير، فهنا يشعر الشرير بـوخز الـضمير لمـا اقترفه من شرور، ويأسف للكوارث التي تسبب فيهـا، بـل وبالحنق والكراهية ناحية أي شرير مثله." (٤٣) وهكذا يغـادر المسرح أكثر استعدادا لفعل الخير، وهذا أمـر لا يـستطيعه خطيب قاس أو عنيف، لهذا السبب يجب على الفلاسفة أن لا يعارضوا الكتاب الذين يحاكون، بل عليهم أن يساعدوهم في الانتفاع بمواهب السماء في التعبير عن حب الفضيلة ونبـذ الرذيلة.

ووافق هذا الاحتكام إلى العقل والفطرة والخيرة اتجـاه الكتابات الفكرية في تلك الفترة، لكنه لم يبدد مخاوف وشكوك المحافظين في هؤلاء الـذين ينـادون بإنـسانية الأخـلاق والمسرح، وكان جين جريـسيت Jean Gresset (١٧٠٩ – ١٧٧٧) أحد هؤلاء. كانت أعماله الأولى كـشاعر وكاتـب مسرح قريبة الصلة بما ينادي به ديديرو، إلا أنه فـي عـام ١٧٤٩ نشر مقالا يعلن فيه رفضه للمسرح الذي يؤسس على أصول دينية، وفي عام ١٧٥٩ كتب مقالا – وكـان واسـع الانتشار – ردا على التعليقات الساخرة لفـولتير وآخـرين، يرفض فيه ما يسمى "بالمنفعة الأخلاقية" كتبريـر صـوفي

لوجود المسرح، يقول: "أستطيع أن أرى الآن بوضوح أنه لا يمكن التقاء قواعد الدين المقدسـة وأسـس المـسرح غيـر الأخلاقية، وأن كل تلك الآراء التي تقـول بالمواءمـة، وأن هناك فضيلة إنسانية كاملة تعضد من وجود المسرح، لم ولن تستطيع كسب موافقة الكنيسة."(٤٤)

وكان للانتقادات التي وجهت إلى ديديرو مـن مؤيـدين سابقين مثل روسو وجريسيت، تأثير سلبي على موقفـه، إلا أنه تماسك أمام هذه المعارضة المستمرة، واستمر العمل في الموسوعة بشكل سري، ونشرت مسرحياته وقرأهـا قطـاع عريض من القراء بالرغم من أنها لم تعرض، وتغير وضعه إلى الأفضل بعد عام ١٧٦٠، فعرضت مسرحيته رب العائلة عام ١٧٦١ (ومع هذا لم تعرض مسرحيته الابن الطبيعي إلا بعد عشرات سنوات أخرى)، وظهرت المجلـدات الأخيـرة للموسوعة التي طال تأخر صدورها، كمجموعة في الفترة ما بين ١٧٦٥ – ١٧٦٦، ولاقت معارضة قليلة نسبيا.

واشتملت هـذه المجلـدات الأخيـرة علـى مناقـشات مستفيضة عن المسرح، معظمها بقلـم مارمونتيـل، وبـاب المأساة هو أكثر موادها استفاضة، ويـشتمل علـى تـاريخ

وتحليل هذا النوع الأدبي، ويستـشهد بكـل مـن أرسـطو وكورنيل "كمرجعين مشهورين"، مع التحذير أن كورنيل قـد كتب ملاحظاته تبريرا ودفاعا عـن مـسرحياته، وتعـرف المأساة بأنها محاكاة لحدث بطولي معد بشكل يثيـر الـشفقة والخوف (يقول مارمونتيل إن الملحمـة تثيـر الإعجـاب)، ولا بد للمأساة "أن تدفع إلى كراهية الرذيلة وحب الفـضيلة" وتساعد على "التطهر من تلك المشاعر الشريرة التي تـؤذي المجتمع."(٤٥) وبينما مال القدماء إلى تقـديم أبطـالهم وهـم يعانون من أسباب خارجة عن إرادتهم، يميل الكتاب الجـدد إلى تبيان أن هذه المعاناة إنما تحدث من جراء أسباب داخلية وهي العواطف، وهذه الألفة في المسرح الحديث تجعله أكثر شيوعا، ومع هذا يجب على الكتاب ألا يبالغوا في هذه الألفة، فيقدموا أبطالا قريبين منا أكثر مـن الـلازم، أو يـسمحوا باهتمامات عاطفية تسيطر في المأساة، فمثل هذه الأشياء التي ارتكب راسين بعضا منهـا، تقلـل مـن مهابـة الأبطـال المأساويين، وتلك مسألة ضرورية لتأثير هذا النوع من الفن، ومن الغريب أننا لا نجد شيئًا يقال عن النوع الجديـد الـذي كان ديديرو قد أطلق عليه المسرحية المحزنـة Le drame ،

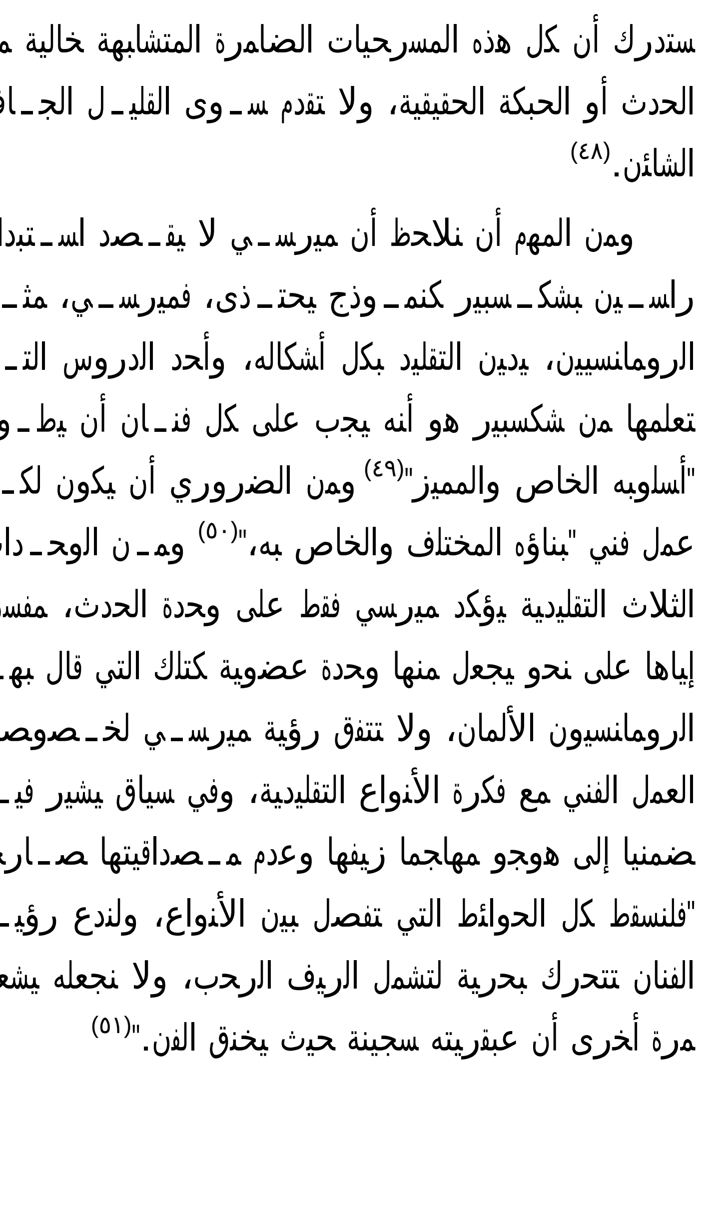
بل نجد إشارة موجزة تحت عنوان مأساة الطبقة الوسـطى، Tragique bourgeois إلى القوة العاطفية لتـصوير معانـاة أشخاص مثلنا، لكنها مع هذا لا ترقى إلى أن تـدرج تحـت مسمى المأساة؛ لأنها تفتقر إلى المهابة والجلال اللذين يثيران الشفقة والخوف المطلوبين في المأساة الحقيقية.

إلا أن هذا التقليل من شـأن المـسرحية المحزنـة Le drame من خلال مقارنتها بالمأساة التقليدية، والـذي كـان شائعا بين النقاد المحافظين، واجه هو الآخر هجوما متحمسا ذكيا من جانب بيماركيز Beaumarchais (١٧٣٢ – ١٧٩٩) ، في هذه المقدمة التي جاءت تحت عنوان "مقال عن النـوع الجاد"، يشير بيماركيز إلى ديديرو كملهم لأفكاره، ويعـرف المسرحية على أنها "صورة صادقة لأفعال إنسانية" تسعى إلى إثارة مشاعر الناس لتحسين أخلاقهم، وهذا هدف يتحقق فـي النوع الجديد من المسرحية على نحو أفضل مما يحدث فـي الأشكال التقليدية." ورغم الاهتمام المتساوي الذي تعطيه هذه المسرحية الجديدة للأشياء الأخرى، فإن هدفها الأساسي هـو تقديم اهتمام بالأخلاق أقوى من هذا الـذي تعطيـه المأسـاة البطولية وأكثر عمقًا من الذي في الملهاة المرحة.[٤٦] فالمأساة

الكلاسيكية تعلمنا القدرية والاستسلام من خلال تبيان تحكمات القدر، وعندما تؤثر فينا، يكون هـذا التـأثير لـيس بـسبب ابتعادها عنا ومهابتها، بل بسبب أننا رغم هذا نتعرف علـى صلة بين أبطالها وأنفسنا، وبكلمات أخرى، تؤثر فينا المأساة "فقط إذا اقتربت من الدراما الجادة، وقدمت لنا بشرا ولـيس ملوكًا."(٤٧) وإذا كانت القواعد التقليديـة لا تعـرف الـدراما الجادة، فإن الفن العظيم لم تصنعه أبدا القواعـد، والقواعـد نفسها اشتقت من أعمال أصيلة لعباقرة كان الإلهام – وليست القواعد – هو مصدر عبقريتهم ، ولقد تجاهل معظم الشعراء القواعد دائما، بحثًا عن الجديد في محاولة لفتح آفاق جديـدة في فنونهم.

ورغم محاولة بيماركيز أن يخفف من حدة تأكيداته، وأن ينأى بنفسه بعيدا عن هجوم كبار نقاد الكلاسـيكية الجديـدة الفرنسية، فإننا يمكننا أن نتعرف على ملمـح مـن ملامـح الرومانسية في هذه المقالة القصيرة المثيرة، وفـي كتابـات لويس – سيباسـتيان ميرسـي Louis – Sebastien Mercier (١٧٤٠ – ١٨١٤) لا نجد مثل هذه الحيطة التي لاحظناهـا مع بيماركيز، فلقد بشر ميرسي بما قال به هوجو وستاندال،

وعوقب بالتجاهل من قبل معاصريه، وكان هذا ثمـن عـدم فطنته وإدراكه للعواقب، ويقدم ميرسي نظرية شعرية مؤسسة على أفكار ديديرو لكنها أكثر جنوحا، وتتشكل هذه النظريـة من مجموع ملاحظاته التي أوردها في المقدمات والمقـالات العديدة التي طورها في تفصيل أكثر في "عن المـسرح" Du theatre (١٧٧٣) وعـن الأدب والآداب De La literature (١٧٧٨) ويرى ميرسي كل التطور الـذي مـر بالمـسرح الفرنسي منذ نهاية القرن السادس عشر على أنه تطور ضل الطريق، أفسده الاكتراث والالتزام بقواعد خرقاء عـشوائية، ويخص ميرسي كلا من بواليه وراسين بهجومه؛ لأنهما قادة هذا الأدب المكبل والبعيد عن الواقع، ورؤية ميرسي للمسرح – مثلها مثل رؤية كل من ديديرو وبيماركيز – هي رؤيـة اجتماعية مرتبطة بالتطور الأخلاقي، الذي يرى أن أفـضل طريقة لتحقيقه هي إيجاد مسرح يرتبط أكثر بالواقع، وأفضل مثال على ذلك هو مسرح شكسبير وليس مـسرح راسـين، وينصح ميرسي قائلا "اقرأ شكسبير، لا لتنسخه، بل لتغوص في أعماق أسلوبه العظيم المرسل على سجيته فـي بـساطة وتلقائية طبيعية، ادرسه كمفسر صادق للطبيعة، وسرعان ما



ستدرك أن كل هذه المسرحيات الضامرة المتشابهة خالية من الحدث أو الحبكة الحقيقية، ولا تقدم سوى القليل الجاف الشائن.[٤٨]

ومن المهم أن نلاحظ أن ميرسي لا يقصد استبدال راسين بشكسبير كنموذج يحتذى، فميرسي، مثل الرومانسيين، يدين التقليد بكل أشكاله، وأحد الدروس التي تعلمها من شكسبير هو أنه يجب على كل فنان أن يطور "أسلوبه الخاص والمميز"[٤٩] ومن الضروري أن يكون لكل عمل فني "بناؤه المختلف والخاص به،"[٥٠] ومن الوحدات الثلاث التقليدية يؤكد ميرسي فقط على وحدة الحدث، مفسرا إياها على نحو يجعل منها وحدة عضوية كتلك التي قال بها الرومانسيون الألمان، ولا تتفق رؤية ميرسي لخصوصية العمل الفني مع فكرة الأنواع التقليدية، وفي سياق يشير فيه ضمنيا إلى هوجو مهاجما زيفها وعدم مصداقيتها صارخًا "فلنسقط كل الحوائط التي تفصل بين الأنواع، ولندع رؤية الفنان تتحرك بحرية لتشمل الريف الرحب، ولا نجعله يشعر مرة أخرى أن عبقريته سجينة حيث يخنق الفن."[٥١]

وأدى اهتمام ميرسي بالدراما كتعبير عن الحياة اليومية إلى القول بديمقراطية المسرح، وكان ديديرو قد ألمح بهـذا، ولكن ليس بهذا الوضوح الذي عند ميرسي، الذي وسع مـن اهتمامات الفن لتشمل طبقة البروليتاريـا بعـد أن قـصرها ديديرو على الطبقة الوسطى، ففي مقدمة مسرحيته عربة بائع الخل La brouetee du vinaigrier (١٧٧٥) يصف ميرسـي كاتب المسرح بأنه "رسام شامل، موضوعه كل جزئية فـي الحياة ، فتعطي فرشاته وهي ترسم ثوب العامـل الاهتمـام نفسه الذي توليه لشمعة ملكية."[(٥٢)] وسبقت هـذه المقـولات اهتمام الطبيعيين بعد ذلك بمائة عام، بتوسـيع موضـوعات الدراما الجادة، واهتمام ميرسي بفكرة الديمقراطيـة واضـح أيضا في محاولته إثارة الأفكار الجمهوريـة وتوحيـد كـل الطبقات في حمى وطنية من خلال المسرح التاريخي، فيقول إن على المأساة أن تعود إلـى مـا كـان يفعلـه المـسرح الإغريقي، الذي لاقى هوى كـل الطبقـات، وعبـر عـن اهتمامات كل الناس الحقيقية، وأثار وطنية وحب حقيقي واع للوطن." [(٥٣)]

إلى الفهرس

ولم تكن محاولات ميرسي في هذا النوع من المـسرح والتي خرجت تحـت عنـوان مقطوعـات وطنيـة Pieces nationals ناجحة إلى حد كبير، ولكن نظريتـه وتطبيقاتـه كانت حلقة وصل بالغة الأهمية بين العروض الوطنية التـي رأى روسو أنها الشكل الوحيد الملائم للجمهوريـة، وبـين مسرحيات الثورة. وفي (حديث أولي عن تـشارلز التاسـع) (١٧٨٩) لميري – جوزيف تشينير Marie-Joseph chenier (١٧٦٤ – ١٨١١)، وهي المسرحية التاريخية المهمة عـن الثورة الفرنسية نجد مزيجا مثيرا من أفكار ميرسي وأفكـار القرن الثامن عشر التقليدية، فنقرأ أن هدف المأساة هـو "أن تثير عقول الناس وتجعل دموعهم تنساب شفقة أو إعجابـا، ومن خلال ذلك ترسخ في أذهانهم الحقائق المهمة، وكراهية الطغيان والخرافات، والخوف من الجريمة وحـب الفـضيلة والحرية، واحترام للقوانين والأخلاق والدين."(٥٤)

وأصبح تطوير نظرية للتمثيل سـواء فـي فرنـسا أو إنجلترا اهتماما نقديا أصيلا أثناء القرن الثامن عشر، وكـان مؤلف "أفكار عـن الإلقـاء "Pensees sur la declamation (١٧٣٨) للويجي ريكوبـوني Luigi Riccoboni (١٧٦٧ –

إلى الفهرس

١٧٥٣) هو العمل الرائد في هذا الاتجاه، نجـد فيـه إدانـة للأسلوب الفرنسي المعاصر في التمثيل (بما في ذلك الإيماء والحديث) لأنه مفتعل متكلف، وقبـل دراسـة موضـوعات الإخراج والأسلوب، يقول ريكوبوني أن علـى الممثلـين أن يحاولوا الإلمام وفهم "طبائع النفس" وهي متعددة ومعقدة حتى أننا لا نستطيع أن نتعلمها آليا، ويمكن للممثل أن يدركها فقط عندما "يشعر بما يقوله"، عندها فقط يستطيع الممثـل إدراك ونقل هذه الطبائع للمتفرجين."(٥٥) واهتم بعد ذلـك أنطونيـو فرانسيـسكو ريكوبـوني Antonio Fransesco Riccoboni (١٧٠٧ – ١٧٧٢) ، وهو ابن ريكوبوني، بهذه النظرية في مؤلفه المختصر الذي أسماه فن المسرح عند الـسيدة .L'art Xxx du theatre a Madame xxx (١٧٥٠) ويقول ريكوبوني الابن إن الممثل ربما لا يستطيع التمثيـل إذا شـعر حقيقـة بالعواطف التي في دوره، لـذا يجـب أن يكـون هدفـه أن يستوعب تماما ردود أفعال الآخرين ومحاكاتها على المسرح من خلال السيطرة الكاملة على تعبيراتـه."(٥٦) وتلـك هـي الفكرة التي يطورها تماما ديديرو فيما بعـد فـي دراسـته الشهيرة بعنوان التناقض Paradoxe.

إلى الفهرس

إلا أن هناك دراسة أكثر شمولا عن التمثيل وتؤيد بشكل عام ما قال به ريكوبوني الأب، هذه الدراسة ظهـرت عـام ١٧٤٩ تحت عنوان ممثل الملهاة Le Comedien وكتبها بيير ريمونـد دي سـينت – ألبـين Pierre Remond de Sainte-Albine (١٦٩٩ – ١٧٧٨) وكما فعل من قبل فـوت فـي محاولته ترتيب قواعد الفن على نحو لم يفعله أحد في زمنه، يحاول أيضا سينت – ألبين في دراسته الشيء نفسه ولكن في عمق وشمول أكبر، فيبدأ بدراسة مواهب الممثل النفـسية – الظرف والشعور والحماسة، ويرى سينت – ألبين أن أفضل الممثلين هو الذي يمتلك هذه المواهب، وأن هـؤلاء الـذين يقولون بأن الممثل في محاكاته العاطفة قد يبـالغ، يخلطـون بين العاطفة الحقيقية، ومحاكاة مبالغ فيها لعاطفـة عميقـة، ورغم أن هذه المواهب لا يمتلكها كل الممثلـين، فـإن مـن الضروري للممثلين في كل نوع مـن الأدوار أن يمتلكوهـا وبدرجة تتناسب ونوع الدور، فهؤلاء الذين يضحكوننا لا بد أن تكون لديهم ملكتا المرح، وخفة الدم، أما هـؤلاء الـذين يلعبون أدوار الأبطال فلا بد أن تكون لـديهم طبـائع أكثـر جدية، وهؤلاء الذين يلعبون أدوار العشق لا بد وأن يكونـوا

عشاقًا بالطبيعة، فلا بد أن يفي الممثلون بكل ما هو متوقـع سواء من الناحية الجسمانية أو من ناحيـة الـشعور، هنـاك بعض الأجسام مقبولة على المسرح، فلا بد أن تكون أجـسام الأبطال مهيبة، وأجسام العشاق جذابـة، ولا بـد أن يقـوم الممثلون بأدوار تتفق وأعمارهم، وتتناسب نبرات أصـواتهم مع الشخصيات التي يقومون بها.

وإذا أردنا إيجاز ما يقوله سنت – ألبين، يمكننا القـول إنه يحاول تطبيق نظرية هوراس في اللياقـة بـين أنـواع الشخصية وتصوير الممثلين لها، والهدف هنا – كمـا كـان دائما – هو المشابهة مع الواقع، وتعالج الفـصول الإحـدى عشرة الأولى في هذه الدراسة الوسائل التي يمكن من خلالها الوصول للصدق في الإيماءة والحركة والإلقاء.

وتبدو العلاقة بين هذه الدراسة والكلاسـيكية الجديـدة التقليدية، وحتى الفصل الحادي عشر، علاقة واضحة، لكـن سينت – ألبين يتجه في الفصل الثاني عشر إلى مناقشة قضية أكثر حداثة، فيميز بين المتفرجين العاديين وهؤلاء "أصحاب الذوق والبصيرة"، قائلا إن كل ما كتبه حتى هـذه اللحظـة ضروري بالنسبة للفئة الأولى، أما الفئة الثانية فتطلب ما هو

أكثر، "ففي أحكامهم يفرقون في التمثيل بين ما هو طبيعـي وصادق وما هو بارع ومركب، وهو نفسه الفرق بين كِتـاب كتبه شخص لديه معرفة فقط وكتاب آخر كتبه عبقري، وهم يتطلبون من الممثل أن يكون ليس فقط ناسخًا أمينًا بل مبدعا أيضا".[٥٧] لهذا يجب الأخذ بمثل هذه "المسائل الدقيقة" إضافة إلى الصدق، ورغم ضرورة المطابقة مع الطبيعة، فإن أفضل الممثلين يزينون النص أو يصلحون مـن عيوبـه بإضـافة لمساتهم الخاصة التي تضيف إلى خصوبة وتنـوع وجمـال وعمق إلى الصدق.

نقل جون هيل John Hill دراسة سينت – ألبـين إلـى قراء الإنجليزية تحت عنوان الممثل The Actor (١٧٥٠ – وظهرت طبعة أخرى منقحة عـام ١٧٥٥)، وكانـت هـذه الترجمة مطابقة للنص الفرنسي إضافة إلى أمثلة من المسرح الإنجليزي، إلا أن هذا العمل أعيدت ترجمته إلى الفرنسية في نسخة أكثر إيجازا، وقام بهذا العمل الأخير أنطونيـو فـابيو سـتيكوتي Antonio Fabio Sticotti عـام ١٧٦٩ وأسـماه جاريك أو "الممثلـون الإنجليـز" Garrick ou les Acteurs anglais هذه النسخة، والتي تبلغ تقريبا نـصف حجـم مـا

سبقها، تركز على خصائص الممثل أكثر من تركيزها علـى الأسلوب الفني، وتشتمل على أول جزء من دراسة هيل التي تناقش كيف يؤدي الممثل دوره جسديا وعاطفيا، لكنها تكرس فصلا واحدا عن الصدق مع الطبيعة ومسائل الفن الدقيقـة، وربما يرجع هذا إلى علـو النبـرة الأخلاقيـة فـي عمـل ستيكوتي، فهي تؤكد على تعليم المتفرج وليس هناك طريقـة أفضل لتحقيق هذه الغاية سوى الممثل الذي "يـضيف إلـى الملكات الراقية فضائل الإنسان الأمين وسـمات المـواطن النافع."(٥٨)

وعندما طلب من ديدرو أن ينقـد دراسـة سـتيكوتي لكوريـــسبوندانس ليتريـــر Correspondance Litteraire (١٧٧٠)، اختلف مع ما نقول به إلى حد كبير، بل إنه ذهب إلى تطوير ملاحظاته لتصبح دراسة مشهورة في التمثيل في القرن الثامن عشر، بعنوان التنـاقض فـي ممثـل الملهـاة Paradoxe sur le comedien (١٧٧٣) لكنها لم تنشر إلا عام ١٨٣٠، وكانت ملاحظات ديدرو السابقة منسجمة مـع مـا يقول به كل من ستيكوتي وسينت – ألبين ، فهي تؤكد علـى التوافق العاطفي للممثل مع الدور الذي يلعبه، يقول دورفـال

فـي المـسلين Entretiens إن "كـل الـشعراء والممثلـين والموسيقيين والرسامين وأفضل المغنين وأعظم الراقـصين وأرق العشاق والتقاة الحقيقيين – هـذه الجماعـة المـشبوبة العاطفة – يشعرون بعمق لكنهم يظهرون القليل". (٥٩) لكـن آراء ديديرو تغيرت إلى حد كبير في العشر سنوات التاليـة، وكان لعلاقته بالمثالين والرسامين، وخاصة كاردين Chardin ، الأثر الكبير على آرائه، مما جعله يعطي اهتمامـا أكثـر ومتزايدا لمسألة التمكن التقني في الفـن، وأضـافت زيـارة جاريك لباريس عام ١٧٦٤ إلـى قناعتـه بـأن للتـدريب والانضباط الأهمية نفسها التـي يعطيهـا الممثـل العظـيم للشعور.

إلا أن ديديرو وصل فيما بعد إلى قناعة أكثر بأن أساس التمثيل المتواضع القيمة هو مسألة حساسية الشعور تلك، وأن غيابها ضروري إذا أردنا أن يكون العرض عظيما، فيقـول إن الممثلين العظام لا يتركون أنفسهم للشعور لكنهم "يحاكون العلامات الخارجية للشعور على نحو كامل حتى أننا ننخدع، فصرخاتهم الحزينة محفوظة في ذاكرتهم، وإيماءاتهم البائسة تدربوا عليها كثيرا، ويعرفون اللحظة المناسبة التي تبدأ فيها

دموعهم في الانسياب". [٦٠] أما الممثل الـذي يعتمـد علـى التخيل الشعوري فإنه يمثل على نحو غريب، ويعطينـا فـي أحسن الأحوال صورة لصدقه مع الفن لا الحياة؛ لأن صـور العاطفة التي في المسرح ليست صور حقيقية، بل صور قوية واضحة مثالية وفق قواعد وتقاليد الفن، فالصدق في المسرح هو توافق الحدث واللغة والتعبير والإيماء ليس مع الحياة بل مع "نموذج النوع الذي أبدعه الشاعر والذي يعززه ويجملـه غالبا الممثل"[٦١] الفن هو نتاج الدراسة والإعـداد الجـادين، وليس نتاج التلقائية، وأعظم الشعراء هم الـذين يـصورون شخصياتهم على نحو يمكن الممثلين أن يلعبوها في بـساطة ودون أن يقعوا في إغراء إضافة شيء من عنـدهم، سـواء للتوضيح أو للتأثير.

وهكذا شهد الثلث الأخير من القرن الثامن عشر كتابات في نظرية فن التمثيل، إضافة إلى وجهات نظـر ومواقـف متباينة حول هذا الفن، فهناك الذي اعتقد أن التمثيل عمليـة عقلية بالضرورة، تشتمل على الدراسة الفنيـة التـي تمكـن الممثل من التصوير الجميل للحقيقة المثالية، وهناك من أكـد على التقمص العاطفي والإحساس المماثل، مطالبا الممثل أن

يتخطى العقل ليغوص في ينـابيع الـشعور العميقـة، هـذه المواقف تعكس في وضوح وبشكل عام الصراع الدائر فـي هذه الفترة بين هؤلاء الذين يحاولون العـودة إلـى التـراث الكلاسيكي الذي يؤكد على العقل والقواعد واللياقة، وهـؤلاء الذين سبقوا الرومانسيين بتأكيدهم على الإلهـام والعبقريـة والحقيقة الخاصة، ومع هذا يجب أن نلاحظ أن ديديرو نفسه قد سبق الرومانسيين في بعض ما قالوا به، فمع أنه يتفق مع هوراس وكوانتيليان حول شرعية القواعد فـي الفـن، فإنـه يرفض كلية مسألة التقمص العاطفي، وهذا الموقـف جعلـه يقترب من "المفارقة الرومانسية" عند الفنـان التـي قـدمتها الرومانسية الألمانية.

ولم يكن هذا الاختلاف حول مدى استغراق الممثل فـي مشاعر الدور الذي يلعبه هو القضية التي شغلت فقط النقـاد والمنظرين، فهناك قادة الممثلين في فرنسا الذين أضافوا إلى الجدل الدائر وناصروا أحد الجـانبين دون الآخـر، فأيـدت هيبولايـت كلاريـون Hypolite Carion (١٧٢٣ – ١٨٠٣) آراء ديديرو – الذي كان قد امتدحها في حماس – حول فـن التمثيل، وفي كتابها سيرة ذاتية Memoires (١٧٩٨) ترفض

تماما الفكرة السخيفة التي تقول بتطبيق مشاعرها وأحاسيسها الخاصة على الشخصيات المتعددة الكثيرة التي تلعبها، وتقول إن الفن وليس التقمص العاطفي هو المدخل إلى الأدوار التي لعبتها: "إذا كنت قد استطعت تمثيل أدواري بـشكل طبيعـي تماما، فإن ذلك يعود إلى دراسـاتي التـي دعمتهـا بعـض الملكات الخاصة التي منحتها لي الطبيعة، وجعلتني أصل إلى أعلى درجات الإجادة فـي الفـن." [٦٢] وردت علـى ذلـك منافستها ميرى – فرانـسو دوميـسنيل Marie-Francoise Dumesnil (١٧١٣ – ١٨٠٣) ، أيضا في سيرتها الذاتيـة التي ظهرت عام ١٨٠٠، قائلة إن كلاريون تتكلم عـن فـن الدراما وليس فن المسرح، وتصف التسميع وليس الإبـداع، وبعد أن تفند دوميسنيل آراء كلاريون الواحد بعـد الآخـر، تنتهي إلى القول بأن منافستها ربما نالت بعـض الإعجـاب لأسلوبها الفني، لكنها بالتأكيد لم تستطع إثارة الجمهور إلـى الحد الذي يبكون فيه؛ لأنها افتقدت ما تراه دوميسنيل الشرط الأساسي في ممثل المأساة ألا وهو "الإحساس بالمشاعر."[٦٣]

حواشي الفصل العاشر

1- Alain-René Le sage, Oeuvres, 12 vols. (paris, 1828), 1:220.
2- Ibid., 2:508-10.
3- Prosper Jolyot de Grébillon, Oeuvres, 2 vols. (paris, 1818), 1:45.
4- François de Fénelon, Oeuvres, 10 vols. (paris, 1822). 1:178-91.
5- Jeam Dubos, Réflexions critiques, 3 vols., (Paris, 1733), 1:148.
6- Ibid., 13-17.
7- Ibid., 3:311.
8- Antoine Houdar de La Motte, Oeuvres, 10 vols. (paris, 1753-54), 4:182.
9- Ibid., 38,40.
10- Voltaire, Oeuvres, 52 vols. (paris, 1877-85), 2:52.
11- La Motte, Oeuvres, 4:390-91.
12- Ibid., 439-40.
13- Voltaire, Oeuvres, 2:312, 314.
14- Ibid., 324.
15- Ibid., 542.
16- Ibid., 554.
17- Ibid., 22:456.
18- Ibid., 745-50.
19- Ibid., 4:504.
20- Ibid., 505.
21- Neicault Destouches, Oeuvres, 6 vols. (paris, 1811), 2:308.
22- Ibid., 5:284

23- Pierre Nivelle de La chaussée, Oeuvres, 5 vols. (paris, 1762), 1:26.
24- Ibid., 5:191.
25- Voltaire, Oeuvres, 3:443.
26- Ibid., 5:10
27- Ibid., 411.
28- Denis Diderot et al., Encyclopédie, 36 vols. (Lausanne, 1779-82), 8:552.
29- Ibid., 10:449
30- Jean-Jacques Roussea, Oeuvres, 25 vols. (paris, 1823-26), 2:21.
31- Ibid., 24-26.
32- Ibid., 45.
33- Ibid., Blaise pascal, ch. 24, 40, pensées, edition variorum (paris, n.d.), 383.
34- Diderot, Oeuvres, 13 vols. (Paris, 1969-), 1:637.
35- Ibid., 3:150.
36- Ibid., 140.
37- Ibid., 127-28.
38- Ibid., 186.
39- Ibid., 191.
40- Ibid., 413.
41- Ibid., 490.
42- Ibid., 480.
43- 417.
44- Jean Gressent, Oeuvres, 2 vols. (London, 1765), 1:330.
45- Diderot, Encyclopédie, 33:837.
46- Pierre Augustine Caron de Beaumarchais, complet, 4 vols. (Paris, 1869-71), 1:25-26.
47- Ibid., 29.

48- Louis-Sébastien Mercier, Tableau de paris, 12 vols. (paris, 1782-89), 4:103.
49- Mercier, Du Théâtre (Amsterdam, 1773), 330.
50- Mercier, De la littérature des Littératures (Yverdon, 1778), 127.
51- Ibid., 105.
52- Mercier, Théâtre, complet, 3 vols. (Amsterdam 1778), 3:116.
53- Mercier, du Théâtre, 39-40.
54- Marie-Joseph Chénier, Oeuvres, 5 vols. (paris, 1824-26), 1:152.
55- Luigi Riccboni, Réflexions Historique et critiques sur les différents theaters de l'Europe (paris, 1738), 31, 34.
56- Anutonio Francesco Riccboni, L'art du théâtre à Madame xxx (paris, 1750), 73-75.
57- Paerre Rémond de sainte-Albine, Le comédien (paris, 1749), 228:29.
58- Antonio sticotti, Garrick ou les acteur anglais (Paris, 1769), 3.
59- Diderot, Oeuvres, 3:143.
60- Ibid., 8:640.
61- Ibid., 10.435.
62- Hyppolite clarion, Mémoires (Paris, 1798), 30.
63- Marie-Françoise Dumesnil, Mémoires (paris, 1800), 59.